L'EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE

AVRIL 1985 / N° 317

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er juin 1984	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	150 F	175 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	165 F	200 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1985)	46 F	50 F PORT INCLUS 6 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) : T.T.C.	250 F	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale (seule) .... **20 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **25 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 069.69.91 ou 540.93.12. Les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques , à **Monsieur Jean Maillard** 14, Bld Thiers 77590 Fontainebleau (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 542.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 2e TRIMESTRE 1985

Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : B194



SOMMAIRE

40e Année — AVRIL — n° 317

cf n° 318 p 20

N° Commission paritaire : 58972 — N° ISSN 0013-1415

ENSEIGNER L'ECRITURE aujourd'hui...

par **Jean DOUE**
Professeur au C.N.R. de Montpellier

Vers une pédagogie rénovée

Nous avons dit au Ch. 1 quelle définition nous avions choisi d'adopter en ce qui concerne le rôle de l'Ecriture. Il s'agit en somme d'un "éveil" plus approfondi à la musique, qui ne concerne pas seulement la formation ultérieure de compositeurs, mais aussi les élèves en tant qu'auditeurs et interprètes.

Or, il semble qu'il faille actuellement tout faire pour que, dans l'esprit de chacun, la musique reste un ensemble indivisible. Détestable, et d'ailleurs insoutenable à la longue, (à moins de choisir de tout contester en bloc), l'attitude qui consisterait à admettre dans la pratique une "mise à part" de la musique de notre temps. Aussi, n'était-ce pas sortir de notre sujet que d'avoir tenté de tracer vers elle quelques voies, que chacun doit suivre comme il veut et jusqu'où il peut.

Par ailleurs on comprendra mieux ainsi pourquoi les principes guidant l'enseignement de l'Ecriture sont mis en cause. A partir du moment où la matière qui y est travaillée n'est plus utilisée, sinon d'une manière très indirecte, pour la composition, il est évident que ceci entraîne une réflexion.

Certes, comme à toutes les époques, il reste possible à chacun de travailler à partir des œuvres de ceux qui l'ont immédiatement précédé (par amplifications, ou élagages opérés sur leurs techniques en foncion d'un "projet" plus ou moins formulé, porté au fond de soi-même). Mais l'état de dispersion, on l'a vu, des chemins suivis depuis le début du siècle, le côté souvent éphémère des techniques essayées, font qu'à l'évidence aucune nouvelle pédagogie d'ensemble n'était concevable à partir d'elles, même à l'état embryonnaire.

Venons-en d'abord à l'étude traditionnelle de l'Harmonie.

Nous dirons d'abord notre souhait que les Professeurs de Formation Musicale envisagent assez tôt l'éventualité, pour leurs élèves, d'une pratique ultérieure de l'Ecriture. Ils peuvent "ouvrir la voie" de bien des manières; par exemple en pratiquant l'Analyse harmonique aussi souvent que possible. Notons aussi combien, dans cette perspective, la notion d'**intervalle** est plus importante pour la préparation de l'oreille que celle de hauteur absolue.

Dans quel esprit aborder maintenant les règles enseignées en Harmonie ? — Règles qu'il n'est d'ailleurs pas question de modifier, pas plus que de remettre en cause l'ancrage du système dans le langage tonal le plus pur — Il est certain qu'elles ne peuvent être présentées, comme autrefois, comme des "canons" du "bien écrire" en général, mais comme le moyen d'apprendre à rechercher la **cohérence** par rapport à un style déterminé, ou à des modèles adoptés; et aussi celui d'acquérir le sens de la **pureté de l'écriture** en général.

Nous sommes partisans de méthodes qui consistent à ne les introduire que peu à peu, au fur et à mesure des besoins (les élèves commençant par des travaux très simples, et les traités jouant alors le rôle du "dictionnaire" indispensable).

Donner ce sens de la pureté d'écriture aux élèves reste indispensable; mais il apparaît que nous devons songer, plus que par le passé, au développement de l'imagination et de la créativité des élèves. Celà suppose un travail de recherche quant aux travaux à proposer aux élèves. Publier des Basses et Chants donnés ne suffit plus; en effet, plus ils sont excellents (c'est le cas de ceux d'H. Challan) et moins ils sollicitent l'imagination, étant donné qu'ils finissent, à la limite, par demander une réalisation pratiquement univoque (les Chants Donnés par exemple ne pouvant plus s'harmoniser que d'une seule manière, à quelques détails près).

Comment, d'autre part, réaliser pratiquement ce "retour aux œuvres musicales" dont on parle couramment ? Il semble que le problème soit double :

1) Un problème d'adaptation du bagage technique que l'élève doit acquérir. Dans un langage strictement tonal, les élèves ne possèdent pas un ensemble suffisant de modèles, tant qu'ils ne disposent pas de l'emploi des 7[e] de dominante; (et même des 9[e], au moins telles que les premiers classiques les employaient le plus souvent : à savoir sans fondamentale); et, surtout, des **notes étrangères.**

Or, préconiser l'emploi rapide de celles-ci, c'est reposer d'emblée le problème de la "pureté" d'écriture. En effet, dans des cas assez nombreux, leur maniement correct demande une finesse d'oreille déjà assez développée et l'habitude de règles assez délicates. Or, donner **dès le début** aux élèves des habitudes d'exigence en ce qui concerne la bonne qualité, ou si l'on veut la "plasticité" d'un ensemble sonore, reste primordial pour la suite de leurs études.

Le véritable problème est donc de savoir jusqu'où aller dans ce domaine, et si au départ l'Harmonie n'a pas été fondée dans une optique exagérément "puriste", ce qui pouvait s'expliquer à une époque où ce que l'on y apprenait coïncidait suffisamment avec la musique que l'on écrivait. A s'y attacher maintenant de manière trop exclusive, ne fabrique-t-on pas des élèves ressemblant un peu trop à de belles mécaniques tournant à vide ?

Il est compréhensible que des professeurs hésitent à toucher à des mécanismes aussi bien "huilés", ou craignent que leurs élèves pâtissent d'expériences non encore parfaitement rôdées et veillent simplement à leur assurer... l'acquis qu'ils retireront de toutes façons de l'enseignement traditionnel.

Pourtant, considérer un système comme définitivement figé, serait-ce par sa perfection même, nous met personnellement mal à l'aise; qu'en est-il alors de professeurs plus jeunes ?

Il y a donc là une mise au point délicate à réaliser, et il n'est pas éxagéré de dire qu'elle a besoin d'une confrontation suivie des expériences de chacun.

2) L'autre problème est de savoir dans quel esprit utiliser le répertoire. Jusqu'à présent, on considérait qu'un bon professeur savait tirer de sa mémoire suffisament d'exemples de la musique du répertoire pour donner vie, en quelque sorte, à tel enchaînement d'accords. Il fallait l'insérer dans un contexte, donc faire lire à l'élève suffisamment de musique. C'était à l'élève ensuite à tirer partie de sa propre mémoire, s'il l'avait suffisante.

Faisons ici deux remarques : lorsqu'il enseignait encore l'Harmonie, O. Messiaen faisait très justement remarquer combien la faculté de pouvoir **transposer** rapidement et facilement était utile à la progression des élèves dans leurs études d'Harmonie, et pour la Composition. Puissent les professeurs de déchiffrage nous entendre!

Autre remarque : la quasi nécessité pour les élèves de manier tant soit peu le piano. A moins de posséder des dons (celà arrive) assez rares d'oreille, de mémoire... et une solide culture musicale.

Or, ce que l'on veut maintenant, ce n'est plus **partir de la technique** pour rejoindre la musique, mais l'inverse. Quelle voie suivre ? Trois approches du répertoire sont possibles :

1) Celle qui se pratique déjà (mais vers la fin des études), désignée (assez sommairement) par : "Harmonie dans les styles". On extrait du répertoire les grands "moments" du langage harmonique, illustrés par les maîtres dont les caractéristiques stylistiques sont les plus marquées. Le plus souvent : Bach, Mozart, Schumann, Fauré. Remarquons qu'une imprégnation du style de Bach se fait de manière autrement approfondie par la pratique du Choral et de la Fugue. Inclure Debussy comme on le fait parfois, nous laisse assez sceptique; l'écriture de Debussy est trop profondément "moderne" sous de multiples aspects pour pouvoir être atteinte à travers des Basses et Chants donnés, sinon d'une manière très marginale. Quant à celle des musiciens d'esthétique "néo-tonale" (Ravel y compris), leurs procédés leur sont trop strictement personnels pour que leur imitation ne dérive pas vers le plagiat pur et simple. Or, c'est ce que l'on veut éviter. L'enseignement officiel parle d'ailleurs d'"imprégnation stylistique", ce qui est quelque chose de très différent.

2) Remplacer la notion de **style d'auteurs** par celle de **style d'époque** serait plus satisfaisant, ne serait-ce que pour la modestie de ceux qui composent les textes appropriés. Mais celà ne revient-il pas, dans la pratique, à la même chose, du moment qu'il s'agit d'utiliser des textes composés tout exprès pour les élèves ?

3) Considérer l'ensemble de l'évolution de la musique. Nous renvoyons le lecteur à ce que nous en avons dit au Ch. 1.

Certains pratiquent (nous y serions favorables) un travail sur des **textes réels,** pris dans le Répertoire, choisis de façon à être généralement peu connus des élèves.

Quoi qu'il en soit, chacun sent bien ce que la pratique généralement admise (Harmonie "dans les styles") risque de garder de bâtard, à moins d'évoluer vers une pratique plus générale (qu'elle indique déjà) et qui saura garder à l'Ecriture son caractère spécifique, et lui éviter des objectifs trop purement musicologiques.

On peut en tout cas retenir de tout ceci, qu'un élève qui pratique l'Harmonie seule, sans une formation parallèle culturelle et musicologique, est un handicapé; à moins qu'il n'ait en lui cette curiosité profonde et ce goût de l'investigation constante qui marque les tempéraments véritablement artistes.

Qu'on veuille bien par ailleurs ne pas mettre sur les seules épaules du professeur d'Ecriture des fardeaux trop nombreux !

Il est possible, nous l'avons dit, de se tenir intégralement à l'enseignement traditionnel de l'Harmonie si l'on peut le compléter suffisamment par une classe de Contrepoint "élargie".

C'est un fait, les élèves montrent généralement du goût, en dépit de son aridité, pour le Contrepoint dit "Rigoureux". Celà tient sans doute à ce qu'ils se sentent davantage libérés de contraintes stylistiques. Le Contrepoint Rigoureux est une discipline très profitable si on ne la laisse pas s'enfermer sur elle-même. Quel "élargissement" proposer ?

Au niveau le moins élevé, nous prendrions volontiers exemple sur les exercices proposés aux élèves se présentant au C.A. de Formation Musicale (qui mériteraient d'être l'objet d'une pratique générale, et non du bachottage de quelques-uns).

Il s'agit d'abord d'écrire des mélodies soumises à diverses contraintes : (modale, rythmique, modulante, soumission à un nombre de mesures ou à une figure de départ).

Il s'agirait ensuite de réalisations libres à deux ou trois voix, en prenant volontiers appui sur des mélodies tirées de folklores divers; ou sur des figures mélodiques permettant des imitations contrapunctiques.

Un travail modal, sous tous ses aspects, est souhaitable, en commençant par les modes diatoniques. Ch. Koechlin propose dans le 3e Volume de son Traité d'Harmonie des Basses et Chants Donnés modaux à réaliser uniquement, pour une raison de style, avec l'accord parfait à l'état fondamental. Ce peut être une bonne base de travail pour l'harmonisation de cantilènes Grégoriennes ou de chants populaires; l'emploi, de plus, de Pédales et de notes de Passage en valeurs longues y est excellent.

Il est bon de rechercher, dans la disposition des notes de chaque mode, ce qui le caractérise et lui donne sa couleur particulière.

On peut aussi faire un premier travail sur des thèmes de Fugue : Recherche de Réponses, de Canons, voire écriture de Contre-Sujets.

Au niveau le plus élevé — L'harmonisation de Chorals, d'abord. Elle aussi permet une certaine variété de styles. Mais dans le style Tonal elle devrait, en fait, faire partie des études d'Harmonie; car de toutes façons, il faut y introduire une harmonie vivante, et pas seulement un froid contrepoint, afin de prendre comme modèle la synthèse réalisée dans l'écriture de Bach.

La Fugue jouit d'un grand prestige. Ce qu'on appelle "Fugue d'école" est conçu suivant un plan tonal très strict, destiné à développer l'habileté des élèves en matière de modulations. Mais les travaux réalisés ne seront vraiment satisfaisants que lorsque l'élève sera assez fort, ou disons assez mûr pour concevoir lui-même une forme générale en rapport avec le sujet donné; et aussi, un agencement des modulations qui donne le sentiment d'une primauté, ou d'une affirmation de plus en plus forte du ton principal, comme dans les fugues du Clavecin Bien Tempéré. Une Fugue d'école stricte ne peut parvenir que rarement à remplir ces conditions, et garde toujours un aspect assez artificiel.

La VARIATION possède un grand avantage, dû à sa présence permanente à travers les styles et les époques, y comprise la nôtre; et d'être un principe immanent à toute forme de composition. Une pédagogie entièrement basée sur elle aurait de quoi séduire! On pourrait dire, en un sens, qu'elle ne serait jamais périmée.

Le choix des formes de variations à travailler serait vaste. Celles que pratiquent jusqu'à présent les élèves (en Classe de Contrepoint) sont bâties sur des thèmes de Chorals, selon des modèles pris dans l'œuvre d'orgue de Bach dont il faut approfondir l'analyse. Comme pour l'harmonisation simple du Choral, il y faut un tissus musical vivant dans tous les sens; rien d'insupportable comme des macaronis trop hâtivement enroulés autour d'un thème.

Comment enfin intégré la technique SERIELLE aux travaux d'une classe d'Ecriture ?

Il faudrait d'abord la localiser à un moment précis de son évolution (par exemple le Dodécaphonisme Wébernien). Peut-être alors dans une perspective prolongeant l'étude de la Variation ? Il faudrait ensuite définir les élèves à qui l'appliquer; seraient-ce les seuls compositeurs ? En tout cas, qu'elle soit basée sur une audition intérieure déjà excellente. Autrement, nous sortons, pourrait-on dire, du sujet; l'Ecriture devient "autre chose". Nous nous sommes expliqués là-dessus au Ch. IV.

C'est donc, pour nous résumer, à un important travail d'imagination et d'informations réciproques que sont appelés les professeurs d'Ecriture. Nous pensons que ceux qui mettront sur pied une Réforme de caractère officiel, auront eu la sagesse d'éviter les options à caractère plus ou moins idéologique, et d'utiliser comme il convient les **hommes de terrain;** ne serait-ce que parce qu'ils sont à l'écoute des étudiants. Or, n'a-t-on pas déjà suggéré de faire bénéficier ceux-ci d'une part de responsabilité "dans la conception et la réalisation de leurs travaux" ?

Lycée de Savigny s/Orge

Les Chœurs J.B. COROT et *l'Orchestre d'Art Sacré,* sous la direction de Gérard Boulanger, professeur d'Education musicale donneront l'Oratorio **"Israël en Egypte"** de Haendel, le samedi 4 Mai à 20 h 30 à la Basilique de Longpont et le jeudi 9 Mai à 20 h 30 à l'église de la Madeleine à Paris.

La Suite Française pour Piano au XXe siècle

TRADITION - FILIATION - ŒUVRES

par **Suzanne MONTU**

La Suite ?... *terme vague s'il en fut qui se prête à de multiples interprétations.*
La Suite ?... *la plus ancienne des formes.*
La Suite ?... *une forme jamais codifiée comme le furent la Sonate, le Concerto, la Fugue.*
La Suite ?... *qui prend des noms différents selon les pays ou qui n'ose pas dire son nom au temps de Schumann.*
La Suite ?... *à la durée et au nombre de mouvements très variables règne au XXe siècle sous des aspects divers hérités de l'époque baroque et de l'ère romantique.*

Sans nous attarder au lointain passé de la Suite en France (publications d'Attaignant au 16e siècle), aux suites des luthistes italiens, aux suites des ballets de cour (1), précisons ce qu'est la Suite à sa "grande époque" avant que prenne corps la Sonate dont elle est issue.

Au 18e siècle en France

A) **Couperin** entre 1713 et 1730 compose quatre livres de pièces groupées en 27 "ordres"; pièces liées par l'unité tonale et l'unité de caractère. Les titres et la destination de ces pièces sont, on ne peut plus, variés; danses relativement peu nombreuses, portraits dont on peut plus ou moins déceler l'énigme, dédicaces, tableaux descriptifs, scènes (Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise), etc...

B) **Rameau :** On distingue chez ce compositeur 4 groupes ("livres") de pièces (1706 - 1724 - 1728 - 1741) où les danses ont une large place et alternent avec des pièces pittoresques, descriptives ou même humoristiques sans oublier l'apparition des "Doubles" (variations).

En Allemagne

Bach et Haendel avec des conceptions et des terminologies légèrement différentes, imposent avec plus de clarté et de régularité la texture de l'ensemble de la Suite.

Les **6 Suites françaises** de Bach (1723 - les plus courtes et les plus simples) sont basées sur 4 danses : allemande, courante, sarabande et gigue.

Les **6 Suites anglaises** (2) (de 1722 à 1726) comportent toutes, en outre, un prélude suivi des 4 danses ci-dessus entre lesquelles sont intercalées bourrée, gavotte, doubles, etc.

Les **6 Partitas** (1726 à 1731) apparaissent comme un agrandissement de la Suite. On y rencontre également sinfonia, fugue, rondo, burlesque et scherzo, aria, etc.

Haendel compose une vingtaine de Suites, publiées en 3 recueils (1720 à 1733), contemporaines de celles de Bach. On sait avec quelle facilité Haendel écrivait des fugues d'un tour fort mélodique; aussi, nombreuses sont les fugues dans ses suites; on y note également l'adagio, la passacaille, la chaconne, l'air varié (dont **L'harmonieux forgeron** bien différent des doubles de Rameau. Ces Suites sont empreintes de la plus grande diversité quant à l'ordre des pièces.

Au temps de Schubert, les **Suites de Valses** composées pour les guinguettes de Vienne n'ont rien à voir avec la Suite : l'alternance des mouvements et rythmes étant inexistante.

Ce n'est qu'à l'époque romantique avec Schumann qu'une nouvelle conception de la Suite va naître. A quels critères répond-elle ?

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

	PIANO 2 MAINS	PIANO 4 MAINS	2 PIANOS	
1889		**Debussy** Petite suite		1889
1893		**Fauré** Dolly		1893
1897		**Roger Ducasse** Petite suite		1897
1898	**Enesco** Suite dans le style ancien			1898
1901	**Debussy** Pour le piano			1901
1905	**Debussy** Suite bergamasque			1905
1906	**Roussel** Rustiques			1906
1908	**Debussy** Children's Corner			1908
"	**Ravel** Gaspard de la nuit	**Ravel** Ma mère l'oge		"
1909	**Fl. Schmitt** Pupazzi			1909
"	**Rhené-Baton** En Bretagne			"
1910	**Roussel** Suite op. 14			1910
1911	**D. de Séverac** Cerdaña	**Erik Satie** Aperçus désagréables		1911
1913	**D. Milhaud** Suite pour le piano	**Schmitt** Le petit elfe ferme l'œil		1913
1915			**Debussy** En blanc et noir	1915
1917	**Ravel** Le Tombeau de Couperin			1917
1919		**Fauré** Masques et bergamasques		1919
1920	**Poulenc** Suite			1920
"	**Milhaud** Saudades do Brazil	**Erik Satie** 3 petites pièces montées		"
1922	**L. Vuillemin** En Kernéo			1922
1924	**Jacques Ibert** Rencontres			1924
1926	**Poulenc** Napoli			1926
1928			**Tansman** Suite avec orchestre	1928
1931	**Tansman** Suite dans le style ancien			1931
1932			**Sauguet** Les jeux de l'amour et du hasard	1932
1933	**Honegger** Prélude Arioso Eughette			1933
1935	**Poulenc** Suite française			1935
1937			**Milhaud** Scaramouche	1937
1939	**Jolivet** Cinq danses rituelles			1939
1943			**Messiaen** 7 visions de l'Amen	1943
1944	**Messiaen** Vingt regards sur l'Enfant Jésus		**Milhaud** Le bal martiniquais	1944
"	**Jacques Ibert** Petite suite			"
1945			**R. Casadesus** 3 danses méditerranéennes	1945
1947			**Milhaud** Carnaval à la Nouvelle Orléans	1947
1948	**J.J. Grunenwald** Suite de danses		**Milhaud** Paris (4 pianos)	1948
1950			**Milhaud** Suite op. 300 avec orchestre	1950
1954	**J. Françaix** Si Versailles m'était conté			1954
1955			**Auric** Partita	1955
1957			**J. Françaix** 8 danses exotiques	1957
1970			**Milhaud** 6 danses en 3 mouvements	1970
1971			**Auric** Doubles Jeux	1971

Les normes qui régissent la Suite du 19e siècle sont plus souples que celles de l'époque baroque. Quant aux tonalités, qui cependant ne s'éparpillent pas anarchiquement, elles sont reliées par de subtils fils conducteurs. Les pièces, généralement assez courtes sont en nombre illimité. Ce sont des miniatures indépendantes axées autour d'une idée centrale; l'expression du "moi" intérieur dont elles deviennent l'exutoire est de conception très romantique (Davidsbündler, Kreisleriana); elles se présentent aussi comme le commentaire de scènes imagées (Scènes d'enfant - Scènes de la forêt), ou comme l'illustration d'un pôle d'intérêt (les Carnavals op. 9 et 26). Dans tous les cas, notons que la première et la dernière pièces appartiennent à la même tonalité ou à un ton voisin.

Héritage de l'époque baroque, orientation romantique se retrouveront dans les Suites du 20e siècle. Seule, l'unité tonale subira des entorses sérieuses, les auteurs modernes s'y soumettant peu ou prou, ou la traitant avec une certaine désinvolture.

Suites pour piano seul, Suites pour piano à 4 mains, Suites pour 2 pianos affiliées à l'une ou l'autre des conceptions seront exploitées par les compositeurs pendant près d'un siècle.

Quelle que soit la formation pianistique choisie, seront éliminées les pièces "enfantines" construites souvent à partir de chansons ou rondes populaires (Nurserey d'Inghelbrecht), car donnant une idée très effleurée de la personnalité du compositeur, ainsi que toutes œuvres uniformes quant au caractère des pièces, ou négligeant une idée directrice "à la Schumann".

Ainsi ne seront pas retenus quelques "ensembles" prestigieux tels que les **Estampes** et les **Images** de Debussy, les **Miroirs** de Ravel dont on présente fréquemment les "tableaux" détachés. A quatre mains seront rejetés les **Rapsodies** et **Reflets d'Allemagne** de Florent Schmitt construits sur le seul rythme de valse; d'Erik Satie, les **Morceaux en forme de poire** sont trop peu différenciés, la même remarque s'applique aux **Six Epigraphes antiques** de Debussy, aux **Ames d'enfants** de Jean Cras et aux **Jeux de plein air** de Germaine Tailleferre (2 pianos).

Les critères de choix étant précisés, on peut, à l'examen du tableau récapitulatif faire une constatation générale : primauté des œuvres pour pianos à 2 mains, ce qui est sans surprise, et œuvres groupées de 1896 à 1940 avec un vide au temps de la première guerre mondiale, vide où seul émerge le suprême chef-d'œuvre de la Suite française **Le Tombeau de Couperin** de Ravel. Après 1940, les Suites pour piano seul se font plus rares, tandis que les Suites pour 2 pianos sont relativement nombreuses de 1928 à 1971. Quant aux Suites à 4 mains de caractère intimiste, elles sont groupées avant 1920.

Pourquoi ?...

Le tableau récapitulatif permet de suivre l'ordre chronologique, ordre qui ne répond à aucune évolution méthodique du genre. Il semble donc plus adéquat de grouper les œuvres par rapport à leur filiation avec les orientations élargies et assouplies des 18e et 19e siècles, toutes formations pianistiques confondues.

I) Sur les traces de Bach et Haendel

Les Suites retenues ci-dessous font appel aux mouvements traditionnels sans aucune affabulation extra-musicale, seul, le nombre des pièces est variable.

*	désigne les œuvres à 4 mains
**	désigne les œuvres à 2 pianos

ENESCO (3) (1891-1955). **Suite dans le style ancien** (1898). Sans concession à l'optique classique, on relève un **Prélude** "Grave" où apparaissent les éléments linéaires, harmoniques, cadentiels : une **Fugue** à trois voix de style rigoureux; puis un **Adagio** aux somptueuses sonorités qui précède un alerte **Finale** en forme de perpetuum mobile.

DEBUSSY (1862-1918). **Pour le piano** (1901). Cette Suite très connue comporte trois mouvements opposés : un brillant **Prélude** entrecoupés de sonores accords, reprenant le thème, et de traits cadentiels. La **Sarabande** "avec une élégance grave et lente" est caractérisée par le parallélisme des harmonies, les enchaînements de caractère modal d'où toute cadence parfaite est exclue. Quant à la **Toccata** "vif", elle dégage, à travers sa volubilité une poésie et une luminosité sensible assez rares en ce genre consacré le plus souvent à la virtuosité.

Albert ROUSSEL (1869-1937). **Suite op. 14** (1910) : quatre pièces où la danse domine. Un **Prélude** très développé, que l'on pourrait, n'était la disproportion des volets, schématiser "A B A", A, prenant figure de prélude et de postlude encadre B, tourmenté en raison de fréquentes fluctuations de mouvement et d'expression. Une lente **Sicilienne** aux somptueuses harmonies, soulignées par l'omniprésence du rythme indéfectible se déploie, au cours des deux volets libres et variés de ce second mouvement. L'alerte **Bourrée** est introduite, coupée et clôturée par un épisode de tenues aigres qui semble destiné à la cornemuse. La **Ronde** "vif et léger" est d'un rythme carré et bondissant qui envahit tout ce joyeux finale.

Erik SATIE (1866-1935). **Aperçus désagréables**(*) (1908 à 1912). La pastorale, le choral et la fugue sont strictement unitonales (**fa** maj. et **do** maj. sa dominante) ? Etant donné l'esprit de Satie et le titre suggestif, rien de surprenant que la **Pastorale** soit plus mélancolique qu'agreste, que le **Chroral** ne crée pas le climat contemplatif et fervent que l'on attend. Par contre, la sévère **Fugue** par définition, adroitement traitée ménage de savoureuses rencontres; quant aux indications extravagantes et humoristiques telles que "souriez... de coin... ne parlez pas... etc., elles n'apportent rien à l'interprète. Une œuvre sans difficulté et à citer pour son originalité.

Darius MILHAUD (1892-1974). **Suite pour le piano** (1913). 5 mouvements bousculant l'ordre traditionnel, ne portant que des indications de **Tempi** sans illusion à la danse. Milhaud a 21 ans, c'est sa première œuvre pour piano (op. 8). Il a déjà composé quatre mélodies sur des poèmes de Francis James et il travaille en cette année 1913 à **La Brebis égarée** et à des poèmes de Claudel et de Gide. Cette Suite où se succèdent **Lent, Vif et clair, Lourd et rythmé, Lent et grave, Modéré** est d'une écriture limpide, diversifiée, sans agressivité. D'une difficulté moyenne, elle allie heureusement agrégations harmoniques et dessins linéaires.

Francis POULENC (1899-1963). **Suite** (1920). En cette œuvre de jeunesse, à l'instar de Milhaud, l'auteur ne propose que des indications de mouvement. Dédiée au grand pianiste Ricardo Vinès, l'écriture en est recherchée dans sa clarté et son invention. Un **Presto** très égal imprime d'emblée une allure de franche gaîté. L'Andante aux courbes séduisantes annonce le grand et fin mélodiste que sera Poulenc. Quant à l'alerte **Vif** terminal, il n'est que verve joyeuse. Sans être d'une très grande difficulté technique cette Suite demande adresse, élégance et sensibilité.

(à suivre)

Notes

(1) Cf. Larousse de la Musique - vol. II, Paris, 1982, p. 1503 à 1506.

(2) GEIRINGER : **Bach et sa famille,** Paris, Buchet-Chastel, 1979, p. 305 et 308.

(3) ENESCO Georges : compositeur d'origine roumaine, naturalisé français, élève de Fauré, Massenet, Gédalge, faisant partie de l'Ecole de Paris.

AIX EN PROVENCE

Les deux grandes manifestations habituelles d'été

— **Aix en Musique** (autrefois **"Musique dans la rue"**, une idée de génie, une institution qui a laissé au public aixois le souvenir de soirées exceptionnelles) du 15 au 27 Juin avec la participation de l'Association pour l'Insertion professionnelle des Jeunes Artistes.

— **Le Festival** (10 au 31 Juillet) dont on espère beaucoup.

Les responsables à l'instigation du directeur **Louis Erlo** ont mis tout en œuvre pour lui restituer sa splendeur d'autrefois. Le théâtre de l'Archevêché restauré, aménagé et doté désormais d'un dispositif scénique de premier ordre retrouve sa fonction initiale de lieu d'excellence pour un programme ambitieux. Outre les "Noces de Figaro" une "Ariane à Naxos" très attendue et "l'Orfeo de Monteverdi", dont la maison **Erato** commercialisera en Juillet l'enregistrement. Celui-ci par ailleurs après le succès à l'écran de "Carmen" et de "Amadeus servira de bande sonore à un Orfeo cinématographique. Parmi les nombreux concerts programmés : la Messe en si, l'Offrande musicale, King Arthur et surtout le Paradis et la Péri de Schumann.

Parallélement, le **Centre Acanthes** accueillera du 5 au 15 Juillet, Xénakis au Conservatoire Darius Milhaud.

OFFRES D'EMPLOI

Le Conservatoire National de Région de TOULOUSE recrute **9 professeurs** pour des emplois à temps complet (16 h. hebdom.) dans les disciplines suivantes :
Flûte - Musique de Chambre cordes - Harmonie - Guitare - Clarinette - Orgue - Formation Musicale - Piano - Chant.

A pourvoir à la rentrée scolaire de septembre 1985 par voie de mutation, ou après obtention du certificat d'aptitude national.

Adresser toute demande de renseignement à
M. le Directeur du C.N.R. de Toulouse,
3, rue Labéda 31000
Secrétariat tél. (61) 22.28.62.

• **La Ville de VIRY-CHATILLON** (Département de l'Essonne) à 20 mn de Paris par le RER ou 20 km par autoroute directe recrute 4 professeurs pour des postes à temps complet
1 Formation musicale - 1 Chant - 1 Violon - 1 Clarinette.

Postes à temps complet
Titulaires du C.A. : 16 h Hebdomadaires (indices C.A.)
Autres candidats : 18 h Hebdomadaires (avec léger abattement) après concours sur épreuves qui auront lieu les :

— Chant : **28 Mai**
— Form. Music. : **3 Juin**
— Violon : **4 Juin**
— Clarinette : **11 Juin**

Prise de fonctions à partir du 9 septembre 1985
Renseignements : Conservatoire (6) 921.52.43
Adresser les candidatures avant le 15 Mai 1985 à

Monsieur le Maire
Hôtel de Ville
91178 Viry-Châtillon Cedex

• **La Ville de PAU** recrute un professeur de violon pour l'école de musique : 16 H.
S'adresser à la Mairie.

• **La Ville de Notre Dame de Gravenchon** recrute un professeur-animateur.
S'adresser à la Mairie.

• **Beauvais** recrute pour son école de musique un poste de directeur-adjoint.
S'adresser à la Mairie.

• **La Ville de Tours** recrute un professeur de flûte.
S'adresser à la Mairie.

• **La Ville de Boulogne-Billancourt** recrute un professeur animateur.
S'adresser à la Mairie.

• **La Ville de Marseille** recrute un professeur de violon et d'analyse musicale.
S'adresser à la Mairie.

Nouvelles suites de pièces de clavecin* de Jean Philippe RAMEAU

par **Daniel PAQUETTE**
de l'Université LYON II

GENERALITES

Ce dernier recueil (formé des suites en la et en sol) pose une énigme chronologique : la page de garde ne porte aucune date. Toutefois l'adresse de l'auteur y figure "Aux Trois Rois, rue des deux Boules"; ce fut en effet, le domicile du compositeur après son mariage en février 1726 et la naissance de son premier enfant en août 1727; un nom de graveur figure : Mademoiselle Roussel, future femme de J.M. Leclair, en 1730. On peut en déduire que le recueil a été imprimé après 1726 et avant 1730. D'où la période généralement avancée de 1727-1728.

L'ouvrage est formé de pièces plus variées que dans le précédent avec danses *(Les sauvages)* pièces expressives *(l'Indifférente)* ou à variations *(La Gavotte)*; la volonté pédagogique se manifeste par une *Préface* et par certains morceaux écrits à titre expérimental *(Les Trois mains, l'Enharmonique)*. Sans grand risque, Girdlestone (p. 41) avance que certaines pièces proviennent du Théâtre de la Foire où Rameau débuta en 1723.

Cette trilogie pour le clavier montre une évolution du "goût" de Rameau : 1er Livre, de tradition (archaïque) française, 2e livre apport italianisant, 3e livre agrandissement des structures et aboutissement des recherches harmoniques exploitées ensuite dans ses propres opéras.

Dans sa *Préface* intitulée : *Remarques sur les Pièces de ce livre et sur les différents genres de musique,* Rameau envisage la difficulté de la *tablature* du livre (selon Rousseau, *Dictionnaire de Musique :* terminologie ancienne de la notation musicale)

— *Les clefs n'y changent jamais.* (il résout donc le problème de la solmisation)

— *On ne peut se dispenser de consulter la table des agremens* (et il renvoie au recueil de 1724).

— *Le mouvement roule plutôt sur la vitesse... excepté* (donc rôle des *tempi*) Puis il fait allusion à l'enharmonique (cf. *infra*); suit une longue disgression sur ce genre où il écrit notamment

— *Si dièze et UT ne sont qu'une même note, un même son* (allusion au tempérament égal; le *clavier bien tempéré* de J.S. Bach est de 1722 et n'était pas connu du Rameau!)
Enfin il ouvre la voie à Debussy pour les effets "impressionnistes", (interdits encore dans nos Conservatoires!)

— *J'ai inséré deux octaves de suite... exprès pour désabuser ceux qu'on a pu prévenir contre l'effet...*

SUITE EN LA

ALLEMANDE (p. 60) de structure binaire, elle offre une parenté évidente avec l'*allemande* du 1er livre, grâce à son même incipit (1a). L'écriture se densifie progressivement de 2 à 4 voix. Quelques rythmes animent la pièces : **(1a)** formé de 4 doubles en contretemps et **(1b)** croche pointée double et croche pointée, 2 triples, devenant **(1b')** (croche pointée double, 2 fois).

La première partie est d'une ampleur inhabituelle (2om). Les caractères de l'*allemande* sont perceptibles (flots de doubles croches, noire liée au groupe de doubles, polyphonie serrée avec entrées et syncopes, alternance des "plages" de lenteur ou de mouvement avec échanges entre les voix.

(1er s.) : *l'incipit* **(la)** est exposé sur une pédale de ténor et une basse solide, ce qui dans la 3e mesure provoque un effet de 7e (exemple cité parmi d'autres).

(2e s.) : un trait montant de basse en doubles croches poursuit sa course en "réveillant" **(1a)** dans la (1e m.) mais doublé à la tierce; il fait apparaitre **(1b)** à la (2e m.)

(3e s. 1e m.) : densification complète (4 voix) et apparition de **(1b')**; (2e m.) arrivée en FA avec entrées à l'alto; (3e m.) le rythme de **(1a)** apparaît au ténor; il sert d'élément moteur dans le (4e s. 1e 2e m.) avec échange dans les voix; la (3e m.) voit **(1b')** revenir. Le (5e s.) fait apparaître une progression verticale dans le type même d'écriture enchevêtrée de l'*allemande.*

(p. 61, 1e s.) : les 4 voix chantent dans leur plénitude sur une marche descendante avec parallélisme des voix d'alto et ténor jouant sur de retards. Le (2e s.) fait figure de **coda** de la 1e partie avec brutal changement de rythme dans une envolée de double croches battues entre ténor et alto, montantes puis (3e s.) descendantes.

La reprise (4e s.) introduit **(1a)** de façon serrée à l'aigu et au grave, surmonté de **(1b).** Au (5e s.) la trame polyphonique se resserre de même manière que dans le (1e s.); **(1b)** revient dans la (1e et 3e m.) avec échange du rythme de **(1a)** dans la (2e m.). (6e s.) : l'exaltation se traduit par une marche (sur piliers : mi, fa, sol, la, si) avec **(1b)** (2e m.) pour aboutir à DO sur la (3e m.).

(P. 62 1e s.) : des contretemps, syncopes, échanges de motifs rythmiques accentuent le mouvement pour aboutir dans le (2e s. (2e m.) à une redite du fragment (p. 60, 2e s., 1e m.; 3e s., 1e m.) (3e s. 3e m.) : retour du passage (p. 61, 1e s. 1e m.) mais une quarte au-dessus, et ce jusqu'à la fin de la pièce.

Une fois de plus, constatons que Rameau esquisse une réexposition et par là, tente l'approche de la forme tripartite.

L'*allemande* représente pour le compositeur, un moyen efficace de développement contrapuntique. Curieusement, il n'utilisera pas cette danse dans ses opéras.

COURANTE (p. 63). Elle possède tous les caractères de la danse : une basse solide, un "dessus" qui court, une inégalité rythmique constante. De coupe binaire, cette *courante* est beaucoup plus polyphonique qu'à l'accoutumée.

Deux cellules animent la pièce :
(2a) formée de deux quartes ascendantes successives;
(2b) guirlande de 5 ou 6 croches, conjointes ou arpégées qui donnent une couleur expressive fort éloignée de la danse.

Première partie

1e s. : **(2a)** et **(2b)** sont superposées (1e s. 2e m.) tandis que la basse descend chromatiquement. L'ensemble à 3 voix s'avère complexe et mouvant, toutes les voix suivant la basse dans sa marche descendante; (2e s.) : **(2a)** placé à la basse, forme un effet de tuilage avec **(2b)** qui se scinde entre dessus et médium.

(3e s.) le principe de la "marche" est maintenu : **(2b)** s'est transformé en arpège, **(2a)** lui servant de "tête" (2e 3e m.)

(4e s.) : la ligne se chromatise. Dans la (3e m.), superposition de **(2a)** à l'alto et de **(2b)** au soprano sur une pédale de si à la basse; c'est le début d'une marche qui s'achève (5e s. 2e m.) où le rythme se resserre avant le retour du passage (4e s. 3e et 4e m.) jusqu'au (6e s. 1e et 2e m.).

Deuxième partie : (1e s.) : il débute en mi par le même dessin que dans la mesure initiale sinon qu'apparait un motif de double croches à la basse où **(2a)** s'enchaîne directement à **(2b)** arpégé. Un nouvel élément rythmique apparaît à la (2e m.) (2 doubles — 3 croches).

(2e s.) : de grands mouvements de la basse ramène dans la (2e m.) la superposition de **(2A)** au dessus, **(2b)** au médium, mais dans une polyphonie plus soutenue; les 4 voix descendent en marche jusqu'au (3e s. 3e m.) où *l'incipit* de la première mesure réapparait, mais en UT; on note que **(2a)** se présente cette fois en descendant.

Dans le (4e s. 1e m.) **(2b)** évolue en arpège, mais selon le dessin inverse de la 1e partie (3e s. 3e m.); à partir de la (3e m.), il y a concordance avec la 1e partie (4e s. 3e m.) mais en mi cette fois, et ceci jusqu'à la fin de la pièce.

Là également, nous trouvons une réexposition monrant la volonté de Rameau de créer un lien unitaire entre les deux parties.

SARABANDE (p. 65). Elle s'éclaire par l'irruption dans le recueil du ton de LA; de coupe binaire, à parties inégales (8 m-20 m), cette sarabande porte tous les caractères du genre (accentuation du 2e temps, ternaire, rythme majestueux), mais elle est peu brodée. L'arpège initial est celui de la *courante* précédente. Deux cellules rythmiques l'animent : **(3a)**, avec l'accentuation caractéristique sur le temps faible; **(3b)** groupe de croche pointée, double croche. Un curieux motif déhanché, indiqué par "harpégé" apparait six fois.

1e Partie : (1e s.) : la basse "opère" sur un balancement d'octave tandis qu'apparaît **(3a)** à la (1e m.), **(3b)** à la (2e m.) et le mot "harpégé" (3e m.). La 2e période de la phrase reprend les mêmes rythmes **(3a)** puis **(3b)** tronqué (2e s. 2e m.) où une septième sur le temps crée un halo expressif. Un arpège descendant analogue à la "signature" du Premier livre, achève ce volet.

2e Partie : (1e s.) **(3a)** se trouve utilisé en homorythmie. Le mi dièse fait pressentir le relatif fa dièse mineur, les broderies se font nombreuses.

(3e s.) : sur les motifs "harpégé", le même balancement octaviant de la basse, amène une modulation à la tierce ascendante (3e s., 4e m.; LA - DO)

(4e s.) : le rythme revient en force (4e - 5e m.) et dans le (5e s.) il oscille entre le ténor et le soprano, laissant le motif **(3a)** conclure (4e et 6e m.) avec dans la dernière mesure, un jeu d'arpèges descendants presque semblable à celui de la 2e *allemande* du Premier livre.

LES TROIS MAINS (p. 66). Pièce de virtuosité où les croisements entre les mains, leur "poursuite" donne l'impression d'un jeu à trois mains. Pour ce faire, une étendue exceptionnelle du clavier est utilisée (sol 1 ré 5) soit 4 octaves et demie. Tous les procédés de virtuosité sont de mise : batteries, arpèges, croisements, sauts octaviants et fusées...

Deux parties de grande ampleur se juxtaposent avec trois éléments constitutifs **(4a)** interrogation syncopée, à laquelle correspond un trait arpégé de 6 croches **(4a');** **(4b)**, groupe de doubles croches battues avec élan initial donné par une croche, 2 doubles croches qui reçoit parfais une ponctuation de croches **(4c).**

Première partie. La tessiture est élevée dans les quatre premiers systèmes. (1e s.) : **(4a)** au-dessus, **(4a')** à la basse se répondent et se répètent (m. 3-4).

(2e s.) : sur **(4a')** se déplacent des "rosalies" avec un élément de "rétention" (noire pointée, 2 doubles) et se continuent au (3e s.) où très orné, le dessus est supporté par une basse aux grands écarts (une douzième : m. 3); ceci avec répétition : (3e-4e m. = 5e m.-4e s. 1e m.). Un motif issu de **(4a)** en croches parallèles apparaît (5e s. 5e m. - 6e s. 1e m.). Cette fois, il revient avec 4 doubles croches terminales, il passe en UT et on retrouve les mêmes groupes rythmiques (p. 67 - 1e s. 1e et 2e m.). Le motif **(4b)** est visible à la (3e m.) et poursuit sa course avec une marche dans le (2e s. 3e m.). L'élément **(4c)** surgit à la basse (3e s. 1e m.) puis croise à la double octave supérieure (2e m.); et deux fois ainsi... Au (4e s. 3e m.), le resserrement rythmique s'accentue dans le ton de FA. (5e s. 1e m.) **(4c)** revient encore une fois avant que la pédale de do ne fasse ressortir l'envolée d'un arpège dont la rapidité est accentuée par le croisement des mains (3e m.) aboutissant à do 5 en point d'orgue (sur accord de sixte) qui "s'écroule" en une vertigineuse fusée de triples croches; suit la formule conclusive sur DO.

La deuxième partie comme souvent chez Rameau, présente la réplique de l'*incipit* initial : ce qui était en la est en DO dans la (1e m.). Bien vite, la "reprise" prend un tour modulant pour trouver (2e s. 1e m.) le ton de SI, puis de MI (2e m.). Les (2e et 3e m.) avec un rythme nouveau de croche-2 doubles, (3e s. 1e-2e m.). (3e s. 3e m.) : début d'une marche qui ramène le même passage que (p. 67, 1e s. 3e m.), mais avec une ponctuation serrée de basse (double croche-blanche).

(4e s. 3e m.) : retour tronqué du passage (p. 67, 3e s. 1e m.) car au (2e s. 2e m.) une modulation en mi fait rebondir l'action. 3 périodes de 2 m. terminées par 8 doubles, servent de transition vers le retour (p. 66, 4e s. 5e m.). (p. 69, 3e s. 1e m.) : on revient cette fois au passage (p. 67, 1e s. 3e m.) ceci jusqu'à la fin de la reprise, mais dans la tonalité générale de la.

Pièce extrêmement construite, par ses retours intégraux, on peut dire sans exagérer que Rameau pense déjà au piano-forte par l'emploi d'une tessiture élargie et des ressources sonores amplifiées qu'exige les **Trois Mains.**

FANFARINETTE (p. 70). Ce titre est un diminutif ou un sobriquet, peut-être issu de fanfaronne. Faut-il y voir un portrait ? Son caractère brillant est rehaussé par le ton de LA. La coupe se révèle binaire, dans l'inégalité des dimensions (12-32 m.). Ce n'est pas vraiment une **loure** (comme on le prétend parfois) car le rythme n'est pas tellement inégal, même s'il s'agit d'une mesure à 6/8. En revanche, il y a une parenté avec la **gigue** du 2e recueil.

Deux motifs rythmiques assurent l'unité : **(5a)** motif balancé **(5b)** longue, liée à une descente pouvant aller jusqu'à la gamme.

Début (1e s.) écriture à voix parallèles sur le balancement de **(5a)** (6e m.) : esquisse de **(5b)** pleinement développé 3 fois de suite à partir de la (8e m.). De plus, (2e s.) la basse déploie de grands arpèges qui donne de la redondance au personnage.

La Reprise développe les éléments initiaux. Le début (3e s. 1e m.) voit **(5a)** revenir dans une autre disposition. Dans la (5e m.), retour du (1e s. 5e m.) un ton au-dessus et ce jusqu'au (4e s. 4e m.). (5e m.) : apparition d'une sorte de réexposition de l'*incipit*, mais en ré, le motif tournant sur lui-même.

(5e s. 2e m.) : redite de la reprise (3e s.) mais un ton en dessous (6e m.); une série de rosalies descendantes amène au (6e s. 5e m.) une sorte de péroraison dont le dessus avec ses deux quartes emboîtées n'est pas sans évoquer le début de la **courante.**

On assiste (p. 71, 1e s. 2e m.) à la réexposition de la fin de la 1e partie montrant toujours cette ébauche de structure tripartite. La pièce par son thème d'allure populaire, sa gaieté et son exaltation paraît justifier son titre.

LA TRIOMPHANTE (p. 71) conserve l'alerte climat de LA. Rameau en fait mention dans les *"Remarques"*...
"le même trait (d'atteindre le toucher en raison de l'effet enharmonique) a lieu dans la cinquième mesure de la deuxième reprise de la *Triomphante*".

Sa structure est "à rondeau"; son ambitus large. Un motif sert d'ossature : cellule mélodique de 4 croches trinitaires conjointes, puis en tierces **(6a)** s'ouvrant sur un arpège **(6a')** et sa conclusion sous forme de battue octaviante **(6a")**.

Refrain. 1e s. : le motif **(6a-6a')** se déploie fulgurant, sur une pédale de la et s'achève à la (2e m.) sur **(6a")**, tandis que la basse reprend le motif en canon, mais avec **(6a")** sur mi (3e m.). Une gamme descendante ramène les arpèges de **(6a')** mais inversées à travers un groupe de (2 m. : 4e m.- 2e s. 1e m.) et même gamme descendante à l'*octava bassa* (2e m.). La phrase est intégralement reprise (3e s. 3e m.) sauf dans les mesures conclusives (4e s. 3e-4e m.).

Le premier da capo sur la même pédale initiale de la, l'*incipit* **(6a)** est un peu modifié. Dans le (5e s. 1e m.) sur une marche en syncope au-dessus, la basse reprend **(6a-6a')** pour aboutir (4e m.) à un groupe de deux mesures, qui se répètent, bâti sur **(6a-6a')**, mais avant tout reposant sur des accords plaqués en rondes, dont on constate la rareté dans ces pièces de clavecin. La mesure du **da capo** fait encore entendre **(6a-6a')** à la basse (6e s. 5e m.).

Le deuxième da capo est en fa dièse et amplifie l'emploi de **(6a-6a')** (p. 72, 1e s. 1e m.). La (3e m.) présente la gamme, charnière du refrain; la 4e m. avec **(6a)** sert de transition à un passage des plus riches harmoniquement : là se trouve notamment la (1e m. du 2e s.) où Rameau évoque un effet enharmonique désiré (l'accord de septième diminué ainsi accordé devait effectivement "sonner" durement). Dans ce (2e s.) se suivent les accords plaqués de 6 + 4, la (4e m.) amenant des battues de croches qui occupent le (3e s.), sorte de **coda** glorieuse encore magnifiée par les syncopes et les tenues. La (5e m.) retrouve **(6a-6a')** comme lors du précédent **da capo.**

Les arpèges, le caractère scandé des rythmes, les fanfares, les montées répétitives créent l'exaltation triomphante voulue par Rameau.

GAVOTTE (p. 72). Comme les *Niais de Sologne,* la pièce (en la) bénéficie d'un thème "carré" (coupe par 4 mesures), qui convient bien à la variation, tout en conservant sa rusticité. La coupe est binaire, malgré la succession de "temps" lourds et légers. Cette gavotte n'offre guère de caractères de la danse : ni départ en anacrouse, ni coupe par 2 m.

Première partie : le thème **(7a)** évolue dans un ambitus conduisant à la quarte inférieure (m. 1 à 4), puis à la quinte supérieure (m. 5 à 8), course typique de la chanson populaire. La basse est très tonale. (I-IV-V-I).

Dans la **deuxième partie,** (5e s.) le motif en UT **(7b)** est bâti sur l'accord parfait descendant, la basse l'accompagnant en arpège de croches; il suit une série de marches s'achevant sur l'arpège renversé (5e s. 8e m.). Dans le (6e s. 2e m.) un motif pointé agrémente la mélodie, placée dans une tessiture haute.

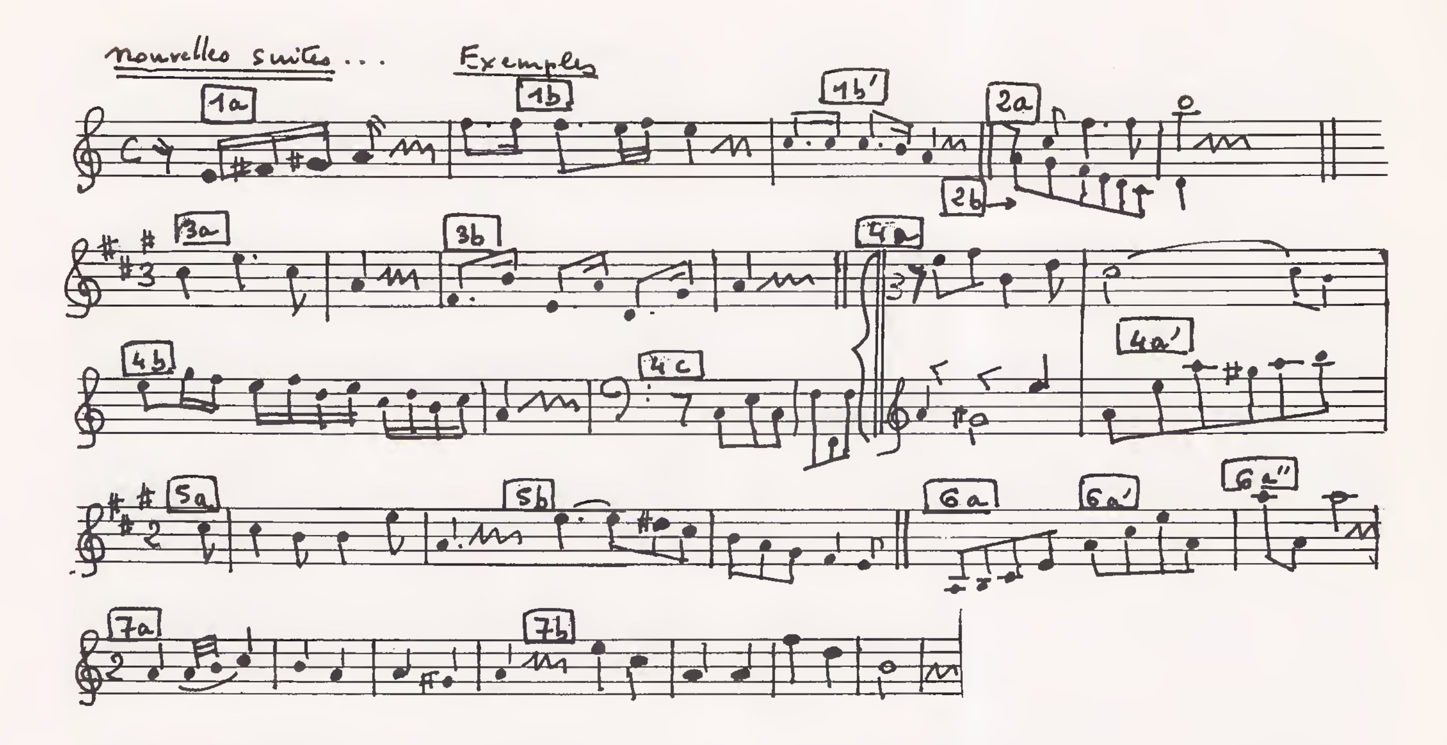
1er Double : faisceau de doubles croches tournantes accompagnant le thème à l'alto.

2e partie : des gammes en doubles croches sur une basse arpégée de croches contiennent le thème d'abord régulièrement (3e s.), plus difficilement ensuite (ex. : 6e s. 2e m. : 2 doubles croches représentent à elles seules l'avant dernière mesure du thème).

2e Double. Ce thème en accords de noires est au *supérius,* accompagné de rafales de gammes de doubles croches en marches ascendantes.

La **2e partie** conserve le même principe, avec le thème, toujours apparent.

3e Double la densité augmente : basse oscillante et octaviante, réseau de doubles croches au médium, thème au-dessus bien dégagé.



Dans la 2e partie, la basse sert de contrechant, tandis que les gammes en doubles croches montent et descendent selon la courbe du chant.

Au (4e s. 1e m.), l'oscillation octaviante du (1e s.) revient, mais inversée; dans le (5e s.) le principe des retards de l'*allemande* apparaît, mais le thème au supérius chante en dehors.

4e Double : l'écriture sautillante s'impose sur des arpèges montants avec battements entre les mains. Une croche placée sur le temps sert de tremplin. Dans le (4e s.), les battues s'enrichissent de tierces, puis d'accords à 4 sons. Le (5e s.) retrouve la simplicité initiale, mais le (6e s.) s'amplifie avec de lourds accords.

5e Double : le thème est "perdu" dans des arpèges disjoints d'octaves et sixtes (ex. : le m. sur la 4e double croche). La basse est la même que celle du 3e *double* dans le (1e s.).

La **2e partie** conserve le même principe. Le (4e s.) révèle des effets de réponses entre la basse (2e m.) et le dessus (3e m.). Le (5e s.) montre une basse dédoublée jouant sur des syncopes.
e*6e Double :* le thème est scandé sur des accords de la main droite, la basse reprend le même dessin que le superius du 5e *double.*

Ainsi s'achèvent ces variations, dans un effet triomphal. Girdlestone (p. 43) signale qu'un contemporain ajouta 9 autres *doubles* (qui se trouvent dans le fonds Decroix).

Quant à Kenneth Gilbert (*Préface,* p. V) il considère — les 8 Suites de Haendel étant publiées en 1720 — que les trois premiers *doubles* reproduisent les variations de la 3e Suite et qu'il s'agit donc d'un hommage au Maître anglo-allemand.

(à suivre)

L'abondance des articles ne nous permet pas de donner l'intégralité de l'analyse des pièces de clavecin avant la date des Examens. Les candidats intéressés peuvent nous écrire.

Association du Concours International J.S. BACH
(Fondation A. Lévèque)

Le 13 Janvier a eu lieu salle GAVEAU le Concert des Lauréats du 6e Concours International J.S. BACH qui a revêtu un éclat particulier dans le cadre du Tricentenaire J.S. BACH, et de l'Année Européenne de la Musique.

Cinq nations furent représentées : Allemagne, Brésil, France, Italie, Suisse. Les premiers Prix ont interprété des concertos de J.S. BACH accompagnés de l'Orchestre de la Jeune Philharmonie du Val de Marne sous la direction de son chef J.J. Werner, pour les concertos de Piano, et celle de J. Murgier, Président du Concours, pour les concertos de Violon.

Le Concours International J.S. BACH est le seul concours en Europe où l'on ne joue que du Bach. Divisé en six degrés, il s'adresse aussi bien aux jeunes enfants (livre d'Anna Magdalena) qu'aux pianistes confirmés, 6e degré (fugues à 4 voix - partitas etc...). Ce concours est doté de nombreux prix, dont le Prix Pierre Auclert, le Prix Miquel Candela, le Prix Naudin, le Prix de l'Association.

Le prochain Concours aura lieu en Décembre 1985, pour tous renseignements écrire :
Secrétariat Général du Concours International J.S. Bach.
12, rue Dévéria, 75020 PARIS

Robert SCHUMANN (1810-1856)

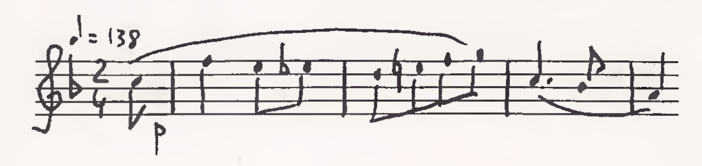
Scènes d'Enfants (Kinderszenen) Op. 15 pour Piano

par **François FABIANI**
Professeur d'Education Musicale

Le thème de l'enfance a retenu l'attention de nombreux compositeurs, parmi lesquels il faut citer Moussorgsky (*Les Enfantines,* 1868-70), Bizet (*Jeux, d'Enfants,* 1871), Fauré (*Dolly,* 1893-96), Debussy (*Children's Corner,* 1906-08 et *La Boîte à Joujoux,* 1913), Ravel (*Ma Mère l'Oye,* 1908 et *L'Enfant et les Sortilèges,* 1920-25) et Prokofiev (*Pierre et le Loup,* 1936). Parmi ces œuvres d'inspiration et de style très divers, les *Scènes d'Enfants* opus 15 de Robert Schumann occupent une place centrale. Ces treize courtes pièces, composées en 1838, sont contemporaines des *Davidsbündlertänze* op. 6, des *Fantasiestücke* op., 12, des *Kreisleriana* op. 16, des *Novelettes* op. 21 et de la *Seconde Sonate* op. 22 — intense production pianistique marquée par le sceau indiscutable de la maturité pleine et entière de l'artiste. Derrière la simplicité et l'apparent dépouillement d'une œuvre par ailleurs facilement accessible aux pianistes amateurs, se cache l'une des productions les plus secrètes et les plus subtiles de Schumann. L'auditeur attentif y décèlera le visage délicat du souvenir et de la nostalgie, habilement dissimulé derrière les parties de cache-cache et les prières de l'enfant sage. Un univers proustien avant la lettre.

1 - DES PAYS MYSTERIEUX
(nous donnons les titres français figurant dans l'Edition Durand)

De forme lied (//:A//:BA://), cette première pièce nous frappe d'emblée par sa simplicité et son dépouillement. La ligne mélodique est d'une élégance toute schumannienne, avec sa cellule pointée si caractéristique (ex. 1). On songe au début de l'*Arabesque* op. 18 ou au second thème du mouvement initial de la *Fantaisie* op. 17. Le plan tonal de ces 22 mes. est des plus clairs : ton de **SOL** M pour A, qu'enrichit ponctuellement un accord de septième altéré (**do** dièse, mi, sol, si b.); **mi** m pour B. La carrure mélodique (8 mes. = 2 + 2 + 2 + 2) est une caractéristique que l'on retrouvera ultérieurement. Tout, ici, baigne dans l'univers de la suggestion : une quinte à vide (mes. 12), un point d'orgue séparant deux cellules pointées successives (mes. 14), et voilà le poète aux prises avec l'hésitation du souvenir et l'émerveillement un peu craintif de l'enfant découvrant les beautés du monde...



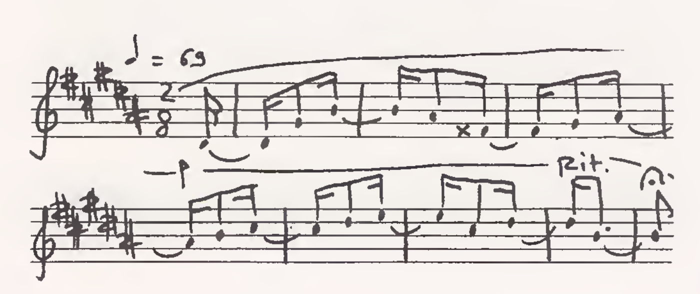
2 - CURIEUSE HISTOIRE

De tempo plus rapide, cette pièce conserve de la précédente le rythme pointé (ex. 2). D'écriture tantôt verticale, tantôt horizontale, elle oppose une partie A en **RE** M, évoluant de la tonique à la dominante et une partie B en **SOL** M, contrepoint à quatre voix dans le style de Bach. La forme d'ensemble est AA BA' BA', où A', subtilement, s'adjoint une petite coda dont l'écriture rappelle B et conduit au ton principal. Le rythme de A trahit pour sa part l'étonnement de l'enfant devant cette histoire, qui pourrait être celle du petit devenu grand — et grave (caractère de la partie B).



3 - COLIN-MAILLARD

Dernier volet de la première triade, cette pièce est de tempo vif. Sa forme est encore celle du lied (AA//:BA://) — schéma très fréquent à l'époque romantique. Au travers d'un flot continu de doubles croches piquées et légères (ex. 3), se succèdent des tons de **si** m pour A (les harmonies sont ici très simples, évoluant autour des trois degrés principaux) et de **SOL** M, **mi** m et **DO** M pour B, où le jeu des modulations introduit fugitivement un glissement vers le grave de l'ambitus général, sur une pédale de tonique **do**. Ceci ne dure que deux mesures : très vite, le caractère léger et aérien reprend le dessus et la pièce se clot sur un accord de tierce sans quinte, refusant lui aussi le grave du clavier. Vive, gaie et insouciante, cette charmante miniature peut être comparée aux pièces 9 et, partiellement, 11 : l'auditeur y retrouvera le même tourbillon où se mêle aux jeux de l'enfant espiègle le souvenir ému d'un âge où la gravité se loge avec naturel dans la moindre pirouette...



4 - L'ENFANT PRIE

Premier contraste brutal dans le déroulement de l'œuvre : voici une courte et touchante méditation, dont le caractère rappelle les mesures initiales du cycle. La parenté mélodique entre les deux pièces est d'ailleurs profonde (ex. 4). D'autres liens existent avec le fragment précédent, comme l'accompagnement en doubles croches, ininterrompu du début jusqu'à la fin. Très cloisonné, l'ensemble adopte un plan AA BB CC AA (nouvelle forme lied). A est en **RE** M, mais débute par un accord instable de neuvième de dominante : malgré des emprunts et des chromatismes subtils, il ne s'agit que d'une grande dominante sur **la.** La partie B, à son tour, adopte le même principe harmonique : nous sommes en **SOL** M, mais sur le degré V (note **ré**). Avec le volet C, en **La** M, apparaît une écriture plus contrapuntique, rappelant certaines mesures de la pièce n° 2 (v. *supra*). De nouveau, il ne s'agit que d'un simple mouvement cadentiel — mais quelle belle écriture harmonique



cependant! Le retour de la partie A ne revêt aucun caractère conclusif, puisque la musique reste "suspendue" sur un accord de septième de dominante, habile transition avec les mesures qui vont suivre. Modèle de la confession romantique et intimiste, ce petit joyau est digne des plus beaux *Préludes* de Chopin. Légèreté, grâce, timidité, retenue... Tout Eusebius est là!

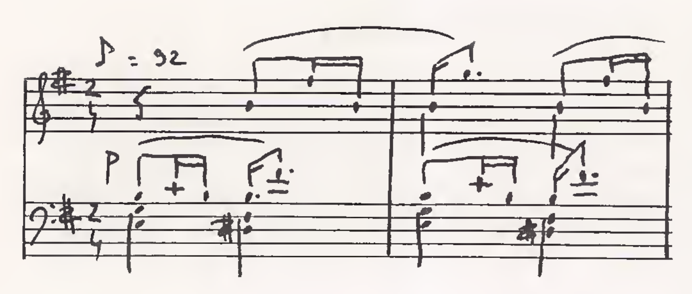
5 - BONHEUR

Voici à présent un dialogue — Eusebius et Florestan ? — symbolisé par l'écriture en canon entre main droite et main gauche (ex. 5). La forme est simple : AAA' + coda (A' n'étant qu'une transposition de A). Le ton principal est **RE** M, avec un emprunt à **SOL** M. Le volet A' s'évade vers le ton de **FA** M — celui de la future *Rêverie* — par le jeu d'une de ces modulations admirables dont l'auteur a le secret. Si la ligne mélodique retrouve le style d'arabesque infiniment souple de la pièce initiale, il faut en revanche souligner combien l'écriture de ces 24 mes., à la carrure si simple (3 × 8 mes.), se rapproche du modèle schumannien par excellence : tout Schumann est là, dans ce style serré, ne dédaignant jamais le contrepoint et les effusions mélodiques jaillies subitement d'une harmonie dense et volontiers chromatique. Ne pourrait-on pas deviner, dans ce dialogue des deux mains, celui — tout intérieur — de l'homme adulte et de l'enfant qu'il se souvient d'avoir été ?



6 - AVENTURE IMPORTANTE

Nouvelle progression agogique et conclusion de la seconde triade : voici, avec son écriture puissante et massive, parfaitement verticale, un nouveau lied de forme AA' //:B// AA', où A' est la transposition à l'octave inférieure de A (ex. 6). Le premier volet évolue de **MI** M à **La** M, c'est-à-dire de la fonction dominante à la fonction tonique (trois dièses à la clef). Les harmonies en sont très simples. La partie B, en **RE** M, avec emprunt à la sous-dominante, oppose aux accords de la main droite la ligne de basse en octaves, obéissant à un rythme obstiné de noires et de croches. Lourdeur toute volontaire et carrure parfaitement classique (8 mes. pour A et B, en comptant les anacrouses) : comment ne pas songer à l'enfant qui trépigne d'impatience devant le secret qu'on lui cache ou l'arbre de Noël encore inaccessible ?



7 - REVERIE

Il s'agit de la pièce la plus célèbre du recueil, qui en constitue également l'axe de symétrie et le sommet expressif. On retrouve en outre le caractère introspectif des pièces 1 et 4. Il s'agit d'un Lied (//:A://BA') dont l'écriture horizontale à quatre voix — cas très rare à l'époque romantique — est en revanche une signature schumannienne. La divine simplicité de ces 24 mes. n'a d'égale que la science accomplie avec laquelle le compositeur a ciselé cette dentelle sonore. On se souviendra d'une certaine analyse, jadis formulée par Alban Berg à propos de cette *Rêverie (Alban Berg interprête Schumann,* in Revue *Contrepoints,* nº 6, Paris, 1949). Dès la partie A, on retrouve les accords altérés et l'arabesque mélodique ascendante si caractéristique (ex. 7). Tonalement, nous avons quitté l'univers des dièses : nous sommes en **FA** M, et, par le jeu subtil des modulations, nous passons successivement en **ré** m et en **DO** M. La partie B accentue ce jeu harmonique, évoluant vers **sol** m, **SI** b M, **ré** m et revenant, après un point culminant sur un **si** b. aigu au ton principal. D'autres emprunts de détail pourront être relevés.



8 - AU COIN DU FEU

Nous restons en **FA** M et retrouvons l'incise mélodique de la pièce précédente (ex. 8). La forme, pour une fois, est plutôt binaire : A//:B:// + coda. Les harmonies de A sont des plus simples, ce qui n'est pas le cas de B, dont la première partie repose sur une pédale de **do**, par-dessus laquelle la main droite "visite" les tons de **sol** m et de **la** m. L'enchaînement se fait en **FA** M et conduit à une coda de 8 mes. dont les sixtes parallèles annoncent — autre lien secret, et il en est d'innombrables — une partie de la pièce nº 11. Le type d'écriture employé est mixte — presque "baroque" : prégnance des lignes extrêmes, remplissage vertical au centre, jouant sur les contre-temps. Les gracieuses volutes que dessine, en croches, la main droite et qui, par endroits, s'échappent vers l'aigu du clavier (mes. 18), sont peut-être une évocation des flammes, dansant paisiblement devant les yeux émerveillés de l'enfant.



9 - SUR LE CHEVAL DE BOIS

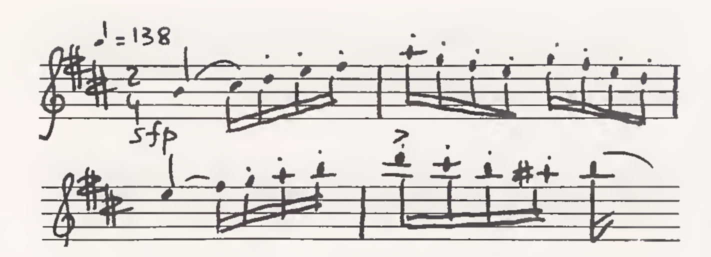
La troisième triade de l'œuvre s'achève par ce petit scherzo d'une subtilité d'écriture néanmoins remarquable. Sa forme est la suivante : A1 A2 //:B A3 A4://. Il y a en réalité quatre variantes pour A, chacune n'occupant que quatre mesures. Le ton général est **DO** M sur pédale de tonique en position de sixte et quarte (note **sol**, ex. 9). Il s'agit d'une broderie autour du premier degré, avec altération de la sous-dominante et évocation de la dominante. Dans A2, l'élément mélodique est au ténor (le type d'écriture est mixte, superposant les accords et les lignes horizontales). En contraste, la partie B, en **ré** m avec glissements chromatiques, s'engloutit progressivement dans le grave du clavier. Ici, c'est la main droite qui accompagne le thème, confié à la main gauche. A3 et A4 conservent cet ambitus grave, tout en réexposant les éléments initiaux. L'unité de la pièce est assurée par un rythme vif en syncopé — véritable carillon digne des plus belles pages du *Carnaval* — entraînant irrésistiblement l'auditeur dans l'élan d'un manège endiablé.



10 - PEUT-ETRE TROP SERIEUX

Très proche du premier *Fantasiestück* de l'op. 12, cette pièce renoue avec le caractère de la *Rêverie*. Sa forme ABCD ABC + coda (proche de D) obéit à un plan binaire. L'unité d'écriture et de style est totale : chaque partie n'est en réalité qu'un commentaire tonalement et harmoniquement varié d'une courbe mélodique infiniment tendre et romantique (ex. 10). Le plan des tonalités est le suivant :

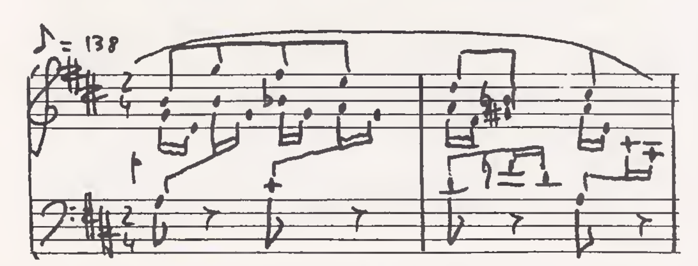
A : **Sol** dièse m — **SI** M;
B : **SI** M — **ré** dièse m;
C (plus court) : **sol** dièse m (simple dominante : pédale **ré** dièse et accords altérés, v. *supra* la pièce nº 4, de caractère comparable);
D (plus court) : **SI** M.



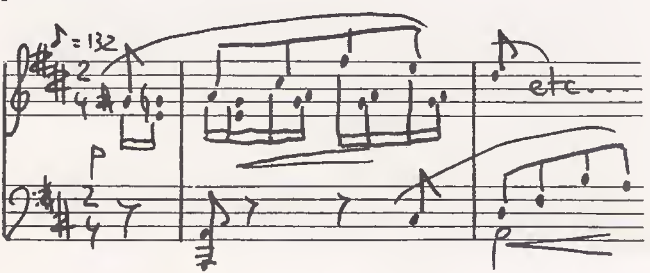
La coda nous ramène au ton initial. La formule d'accompagnement choisie pour la main gauche (quatre doubles croches) oppose une note très grave et trois notes en arpège plus aiguës, allant de l'aigu au grave). Chaque section s'achève par un point d'orgue et obéit à une carrure désormais familière : 8 mes. pour A et B; 4 mes. pour C et D.

11 - FAIRE PEUR

Assurément, la pièce la plus contrastée du recueil. Trois volets s'opposent, suivant le schéma : //:A://:B://A C (C1 + C2) A//:B://A qui emboîte donc deux "lieds" extrêmes dans un grand lied général. La découpe obéit à un principe absolu de parité (groupes de 8, 4 et 2 mes.). A, lent et hésitant (ex. 11), ne dédaigne ni les chroma-



tismes ni les pédales mélodiques (sur **si** et surtout sur **ré**). Le parcours tonal va de **mi** m à **SOL** M et laisse entrevoir un dialogue à distance entre les deux mains (v. *supra* la pièce n° 5). On y retrouve également la cellule pointée, d'essence si schumannienne. Le volet B, tumultueux mais fugitif, oppose, en **mi** m puis en **DO** M, la ligne mélodique de la main gauche (ex. 12) aux contre-temps de la main droite, véritable halètement de l'enfant surpris, qui a couru pour se cacher derrière une quelconque porte... La partie C, également rapide, est en **SOL** M, avec des emprunts à **La** m, **si** m et **mi** m. On peut la diviser en deux volets, C1 et C2. L'ensemble s'achève sur un ton espiègle, par une petite cadence, ponctuée en fin de parcours par un rappel du rythme pointé.



12 - L'ENFANT S'ENDORT

Petit chef-d'œuvre de la confession intime, cette pièce n'a rien à envier à l'intensité poétique de la *Rêverie*. Son plan est le suivant : A (en deux volets identiques), B (même remarque), C (deux volets différents), A' (A modifié et coda). L'unité de ton est donnée dès le début par un tempo très lent, de faibles nuances et un balancement rythmique (croche, deux doubles, ex. 13), qui

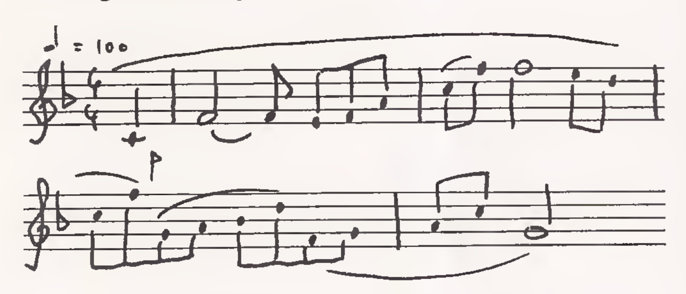


s'adjoindra en B et en C une syncope. Cette cellule ainsi formée trouve son origine dans les deux pièces précédentes. A est en **mi** m et oscille simplement entre la tonique et la dominante. B, en **MI** M, évoquant quelque *Intermezzo* brahmsien, fait un court emprunt à **SI** M : dans un écho lointain et sourd, la main gauche souligne les appels berceurs de la main droite, à une distance de double-octave. Plus subtil harmoniquement, le premier volet de C module en **fa** dièse m, **LA** M, **do** dièse m et **SI** M, selon une marche harmonique enrichie de retards finement mêlés aux syncopes de la main gauche. Les cadences, de type plagal, donnent à ce choral sombre et austère un caractère d'hommage au vieux maître tant admiré, J.S. Bach. Le second volet de C, en **SOL** M, débute par une septième non préparée (dissonance **do** bécarre — **si**) et module en **mi** m par le jeu d'une cadence rompue : harmonies dépouillées, mais étonnamment touchantes par leur caractère quelque peu plaintif. La coda, suspendue dans les airs, prépare, par son refus de la cadence (accord du second degré en **SOL** M), la pièce finale.

13 - LE POETE PARLE

Vingt-huit mesures de silence, dans une désolation quasi-debussyste, de très faibles nuances, une écriture totalement dépouillée, une ligne mélodique très proche du n° 4 des *Kreisleriana* (ex. 14) — cette grande coda, comme repliée sur elle-même par le jeu des accords fugitivement arpégés et sa cadence de style concertant, offre à l'auditeur le sens profond de ce cycle : nullement naturaliste dans son propos, l'œuvre tout entière est un regard porté par l'adulte devenu poète sur son âme d'enfant. Et ce poète, timide narrateur, parle avec la simplicité de ceux qui ont bien vieilli : une forme lied très brève, le ton *retrouvé* du commencement (**SOL** M), la gravité (accords plaqués et lents) se mêlant à la plus exquise légèreté (volutes gracieuses de la petite cadence centrale, fuyant le grave du clavier) et, pour finir, la coda, traversée de longs silences, s'engloutissant dans la

partie gauche du piano. L'atmosphère est la même qu'auparavant, lorsque l'enfant dormait : c'est par le rêve, le souvenir ou la prière que la communion des deux âges s'accomplit.



VERS UNE DEFINITION DU CYCLE SCHUMANNIEN

Cette dernière remarque nourrira notre conclusion : si l'on examine le plan d'ensemble du cycle, on ne peut manquer de relever la disposition très régulière des pièces, qui doivent être réunies en triades (trois groupes aux tempi de plus en plus animés, auxquels succède un ensemble final de quatre morceaux). Ce n'est pas un hasard si les titres des pages lentes et méditatives évoquent l'évasion hors du foyer familial, l'*ailleurs : Des Pays mystérieux* (le souvenir), *L'Enfant prie* (l'au-delà, l'éternité), *Rêverie* (discipline toute romantique...), *Peut-être trop sérieux* (là encore, le monde de la prière, sans doute) — ensemble auquel il faut ajouter les deux dernières pièces (suivant un mouvement rétrograde et symétrique : le sommeil et le souvenir, de nouveau). Entre ces jalons psychologiques s'intercalent de courtes descriptions de scènes au contenu largement explicité par les titres. Il ne suffit plus dès lors que d'ajouter à cette trame déjà complexe le jeu subtil des interpénétrations rythmiques, mélodiques et harmoniques — en un mot, musicales — pour obtenir un commencement de définition du cycle schumannien, qui demeure l'une des réussites les plus originales de l'univers romantique.

• • ● • •

INSTITUT NATIONAL DES LANGUES ET CIVILISATIONS ORIENTALES

Sous l'égide du Centre d'Etudes Balkaniques de Paris, M. le Professeur Jean GERGELY, Président du Comité Français Béla BARTOK, a donné, une conférence sur le thème : BELA BARTOK ET LES BALKANS.

Auteur de "Béla Bartok, compositeur hongrois", publié en 1981 par la Revue Musicale à l'occasion du centenaire de la naissance du Maître, le Professeur **J. Gergely** a révélé un aspect peu connu, même par les mélomanes les plus avertis, de l'activité de BARTOK : ses recherches inlassables, menées dès sa prime jeunesse banataise et transylvaine jusqu'aux années d'exil, pour retrouver par l'analyse des musiques populaires, folkloriques, de son pays d'abord puis de l'ensemble des Balkans et enfin dans le monde turc, arabe et berbère, le petit nombre de thèmes communs qui permettraient de reconstituer une musique universelle.

Après l'audition de quelques extraits d'œuvres, une discussion s'engagea au cours de laquelle **le Professeur Gergely** répondit avec la concision que seule permet une connaissance pénétrante du sujet, à de nombreuses questions concernant les origines de l'ethnomusicologie, que l'on appelait "musicologie comparée" du vivant de Béla BARTOK.

Jean GERGELY, compositeur, musicologue, folkloriste, né à Budapest en 1911, vit à Paris depuis 1938 où il a enseigné la langue et la civilisation hongroises à l'INALCO de 1949 à 1979; auteur de plusieurs ouvrages sur la musique hongroise (PUF 1959, 2e éd. en 1976), sur le folklore musical (Lausanne 1967), sur Béla Bartok, etc...



BACCALAUREAT F. 11 (1984)

Option Instruments - Dictée en Ré m.

EXAMENS et CONCOURS

BACCALAUREAT F11 - (Session 1984)

TECHNIQUE MUSICALE

Option Instruments

2e Mouvement de la Symphonie des Psaumes, **d'Igor STRAVINSKY**

A. - 1°) Analysez et comparez les deux idées musicales situées au début de la partie orchestrale et au début de la partie vocale (caractéristiques mélodiques et/ou rythmiques, tonalité, structure).

2°) Indiquez le plan détaillé de cette pièce en employant le vocabulaire adéquat (prenez les chiffres comme repères).

3°) Comment expliquez-vous le changement de registre du thème que l'on note à la partie de flûte 3, mesures 16 et 17 [par rapport au premier énoncé du hautbois (mesures 4-5)].

4°) Quelles remarques faites-vous sur les différentes notes qui composent la phrase initiale du hautbois ?

Dans quelle écriture instrumentale et à quelle époque peut-on rencontrer cette pratique ?

5°) Quelles réflexions vous inspire l'orchestration ?

B. - 1°) Connaissez-vous des compositeurs qui ont employé la fugue, en dehors de l'époque baroque ? Citez si possible des œuvres.

2°) L'utilisation de cette forme musicale par Stravinsky dans une œuvre s'appuyant sur un texte religieux correspond-elle à une tradition ?

Justifiez votre réponse.

Option Danse

BELA BARTOK : Danse populaire roumaine n° 1 (la danse du bâton)

A. - 1°) Quelle est la tonalité principale de cette pièce ? Quelle est la nature de l'accord qui termine la danse ?

2°) Quelles sont les caractéristiques rythmiques des 8 premières mesures ?

3°) Dégagez le plan de cette danse populaire en vous appuyant essentiellement sur la mélodie.

4°) Quel type de cadence se produit à l'enchaînement des mesures :
- 6 et 7
- 30 et 31
- 40 et 41 ?

5°) Quelle modulation intervient mesure 12 ? Précisez la relation avec le ton principal.

B. - La Suite de danses :

1°) Donnez les origines et la définition de la suite.

2°) Quels sont les principaux compositeurs à l'époque baroque ?

3°) Citez des œuvres pour piano ou orchestre qui montrent la résurgence de cette forme au XXe siècle.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Le candidat traitera au choix un seul des trois sujets suivants.

Sujet n° 1

Ruth Saint-Denis et Ted Shawn

1°) Que savez-vous de la formation et de la carrière de ces deux danseurs qui passent pour être les pionniers de la danse américaine ?

2°) En vous appuyant sur leurs principaux ballets, montrez les différentes orientations de leur œuvre.

3°) Quelle a été leur influence sur l'évolution de la danse ?

Sujet n° 2

La musique et la danse au temps de Lully

1°) Montrez comment J.B. Lully s'acharna tout au long de sa carrière à marier musique, théâtre et danse.

2°) Quels furent ses principaux collaborateurs, au théâtre et pour le ballet quels furent les danseurs réputés de son temps ?

3°) Quelle influence a eue Lully dans l'évolution de la danse ?

Sujet n° 3

"La danse, à mon sens, ne se borne pas à être un exercice, un divertissement, un art ornemental et un jeu de société quelquefois; elle est chose sérieuse, et, par certains aspects, chose très vénérable".

Paul VALERY

Commentez cette phrase du poète-philosophe français du XXe siècle.

Vous vous efforcerez de démontrez, à l'aide d'exemple précis que la danse a pu être tour à tour selon les époques "un art ornemental" ou "chose vénérable". Vous essayerez d'en trouvez les raisons.

BACCALAUREAT A3 - (Session 1984)

Le commentaire musical
et l'analyse harmonique sont obligatoires

A. COMMENTAIRE D'UNE ŒUVRE MUSICALE
(sur 10 points)

Bela BARTOK, *Concerto pour orchestre,* quatrième mouvement, éditions Boosey et Hawkes, p. 68 à 78.

1°) Après avoir relevé les thèmes, souligné leurs caractéristiques, précisé les gammes ou modes utilisés, donnez le plan de ce mouvement.

2°) Quels procédés d'écriture Bartok utilise-t-il du début de la page 68 à la page 71 (tempo primo, deux mesures après le numéro 59) ?

Donnez des exemples sur portée.

3°) Montrez la progression orchestrale à l'intérieur de ce mouvement.

Quel caractère revêt la musique dans le passage où l'orchestre se fait plus important ? Dégagez l'originalité orchestrale de ce passage.

4°) L'étude de ce quatrième mouvement vous permet-elle de justifier le titre de *Concerto pour orchestre* ? Dans la ligne de quelle forme musicale cette œuvre vous semble-t-elle s'inscrire ? Justifiez votre réponse en vous appuyant sur un ou deux exemples précis.

B. ANALYSE HARMONIQUE
(sur 10 points)

HAYDN, "Trio" extrait de la *Sonate pour piano n° 3,* Universal Edition.

1°) Quelle est la tonalité générale du morceau ?

2°) Relevez les modulations principales, en précisant le numéro de la mesure. Faites le plan tonal.

3°) Indiquez sur quels degrés s'appuie l'harmonie :
— de la première phrase (mesures 1 à 6);
— des mesures 20 à 23 incluse. Cette dernière mesure est-elle ponctuée par une cadence ?

4°) Faites l'analyse détaillée des mesures 16 à 19 incluse (tonalité - modulations - cadences - nature, état, chiffrage des accords - notes étrangères).

BREVET ELEMENTAIRE

B.O. n° 10

Liste des chants imposés à la session 1985

VI. Musique

Liste des chants imposés :

1. Rouget de Lisle : "La Marseillaise", premier couplet (version officielle).
2. J. Offenbach : "Le Savetier et le Financier" (Livre d'or de la chanson française, tome 2, Editions ouvrières).
3. "Dans les prisons de Nantes" (Cantilège n° 3 - Editions Magnard).
4. G. Brassens : "Gastibelza".
5. A. Sylvestre : "Porteuse d'eau".

LYCEE TECHNIQUE DE SEVRES
Classes des Métiers de la Musique
Concours d'entrée - 15 Mai 1985

Ouvert aux élèves sortant d'une classe de 3e ou de 2e ayant 17 ans au plus dans l'année.

Renseignements et inscriptions :
Lycée Technique de Sèvres - 21, rue du Docteur Ledermann - 92170 SEVRES - Tél. : 626.60.10 postes 325/370

F.N.A.M.U.

Dans le cadre de l'Année Européenne de la Musique la F.N.A.M.U. organise colloque, animations et concerts au Centre Pompidou du 19 au 29 Avril. Thème "Notre instrument, la voix".

Des stages de pratique vocale auront lieu durant l'été en province.

Renseignements : 41 bis, quai de la Loire 75019 PARIS.

Extrait de la Sonate pour Piano n° 3 - Universal Edition (Bac A3, voir page 20)



A.R.O.C.E.A.

L'Association Régionale des Oeuvres Culturelles et Educatives des Académies de Créteil, Paris et Versailles, qui regroupe les chorales des lycées et collèges de la région parisienne présente ses concerts **Salle Pleyel** le 2 et 10 Mai, avec la grande chorale mixte des lycées.

Au programme La Passion selon Saint Mathieu de J.S. BACH.

Prix des places 35 F, en vente au bureau de l'AROCEA : 13, rue du Four, 75006 PARIS - Tél. : 329.86.46.

Le concert du 10 Mai s'inscrit dans l'ensemble des manifestations prévues pour le Tricentenaire de la naissance de Bach et Haendel, dans le cadre de l'année européenne de la musique.

LA DICTEE DE RYTHMES

par **Max MEREAUX**
Compositeur
Professeur d'Education Musicale

Cette deuxième série se compose de 18 dictées de rythmes ternaires à quatre temps. Les rythmes s'inscrivent dans une grille de vingt cases. Chaque dictée comporte cinq rythmes.

Rappelons que l'écriture des rythmes s'effectue en ne conservant que les hampes des notes avec ou sans barre. Cette simplification permet un gain de temps mais aussi sollicite de l'élève une attention particulière au symbole même du rythme dans la notation musicale.

L'écriture de la musique est complexe, aussi est-il souhaitable — pour faciliter son acquisition — de dissocier dans certains exercices la notation des durées de celle des hauteurs, ce qui n'empêche pas de les réunir par ailleurs, notamment dans la pratique régulière de la dictée mélodique.

Un problème se pose souvent quand il s'agit de passer au stade de la notation rythmique. Si l'élève exercé est capable de reproduire en imitation des rythmes frappés d'une grande complexité, il est parfois incapable d'écrire des rythmes très simples.

L'exercice corporel peut s'effectuer par une sorte d'automatisme, sans prise de conscience réelle de la structure rythmique, par exemple dans les répétitions en imitation. Mais la compréhension devient nécessaire quand il faut écrire le rythme. C'est pourquoi j'ai élaboré cette méthode de difficulté progressive qui allie la notation à l'expression corporelle du rythme.

Le professeur propose un rythme qu'il frappe dans les mains ou sur un instrument à percussion. Chaque rythme est répété trois fois. Les répétitions sont espacées entre elles de sorte à permettre aux élèves de frapper dans les mains en imitation, de noter le rythme et d'y apporter éventuellement des corrections.

Le professeur peut également exécuter les rythmes sur un clavier, sous forme de succession de sons différents : l'élève doit alors noter les rythmes sans tenir compte des hauteurs des sons. Cet exercice doit se pratiquer quand les cellules rythmiques sont bien assimilées.

Le professeur peut écrire le corrigé au tableau après l'exercice et les élèves eux-mêmes peuvent corriger les dictées de leurs camarades en barrant simplement les cases qui sont fausses. Chaque case correspond à un point : il est facile d'établir une notation sur 20.

Il est conseillé de "dire" les rythmes après correction, par exemple de la façon suivante : noir'-croch'; noir'-poin-tée; sau-te-croch'; croch'-croch'-croch'. Ceci constitue en même temps un bon exercice de prononciation.

DICTEE N° 19

1	ǀᛚ	ǀ.	ǀᛚ	ǀ.
2	ǀ.	ǀᛚ	ǀ.	ǀ.
3	ǀ.	ǀ.	ǀᛚ	ǀ.
4	ǀᛚ	ǀ.	ǀ.	ǀ.
5	ǀ.	ǀᛚ	ǀᛚ	ǀ.

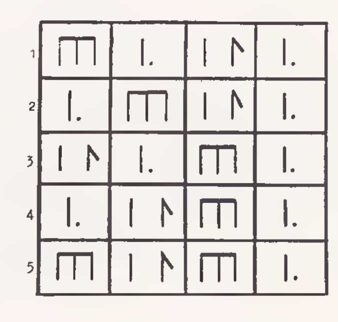
DICTEE N° 20

1	ǀᛚ	ǀ.	ǀ.	ǀ.
2	ǀ.	ǀ.	ǀᛚ	ǀ.
3	ǀ.	ǀᛚ	ǀ.	ǀ.
4	ǀ.	ǀᛚ	ǀᛚ	ǀ.
5	ǀᛚ	ǀᛚ	ǀᛚ	ǀ.

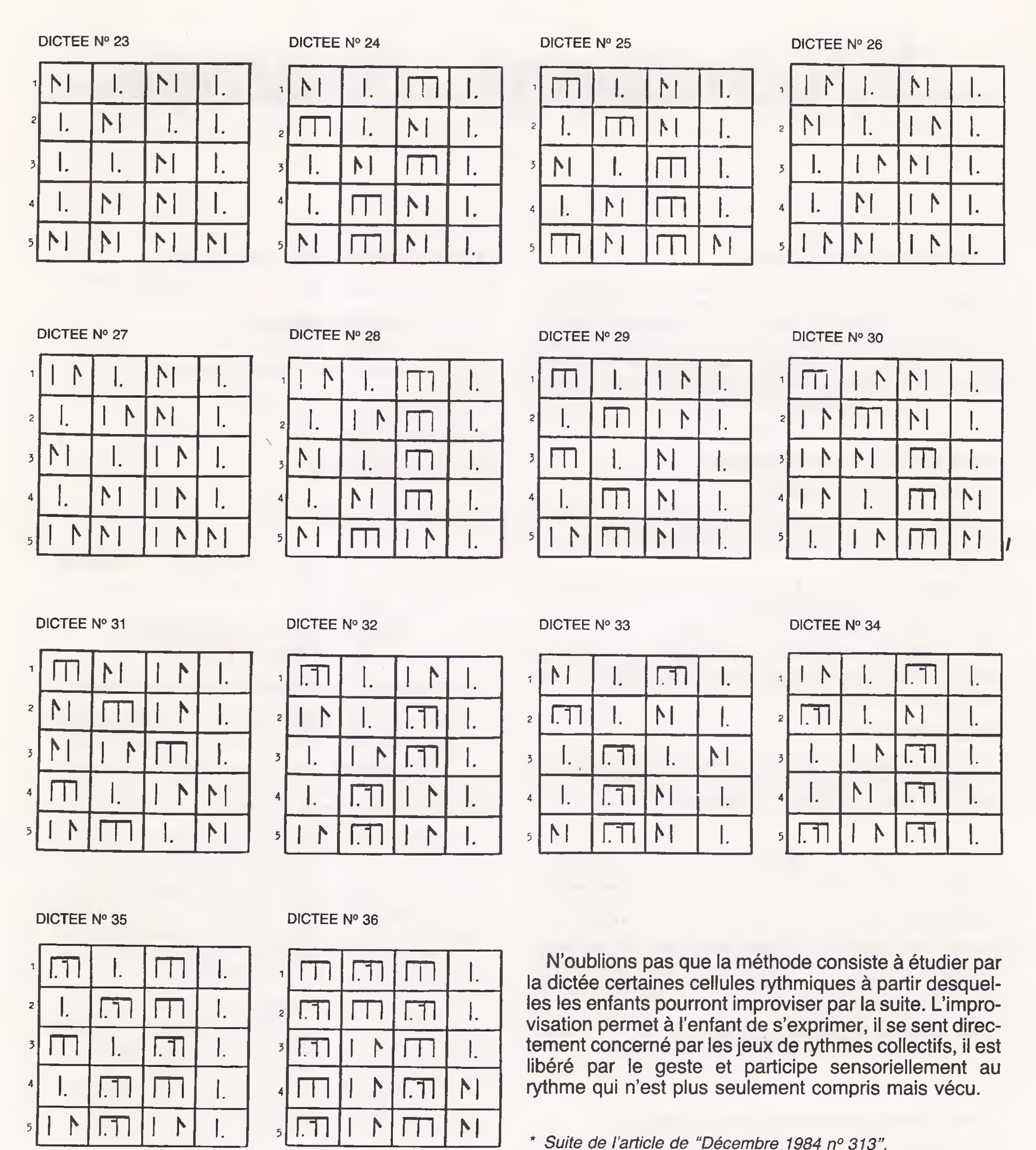
DICTEE N° 21

1	┌┬┐	ǀ.	ǀᛚ	ǀ.
2	ǀᛚ	ǀ.	┌┬┐	ǀ.
3	ǀ.	┌┬┐	ǀᛚ	ǀ.
4	ǀ.	ǀᛚ	┌┬┐	ǀ.
5	ǀᛚ	┌┬┐	ǀᛚ	ǀ.

DICTEE N° 22



1	┌┬┐	ǀ.	ǀᛚ	ǀ.
2	ǀ.	┌┬┐	ǀᛚ	ǀ.
3	ǀᛚ	ǀ.	┌┬┐	ǀ.
4	ǀ.	ǀᛚ	┌┬┐	ǀ.
5	┌┬┐	ǀᛚ	┌┬┐	ǀ.



N'oublions pas que la méthode consiste à étudier par la dictée certaines cellules rythmiques à partir desquelles les enfants pourront improviser par la suite. L'improvisation permet à l'enfant de s'exprimer, il se sent directement concerné par les jeux de rythmes collectifs, il est libéré par le geste et participe sensoriellement au rythme qui n'est plus seulement compris mais vécu.

* *Suite de l'article de "Décembre 1984 n° 313".*

Informations diverses

• **FESTIVAL de l'ILE de FRANCE**

Le FESTIVAL DE L'ILE DE FRANCE, qui fête cette année son X^e^ anniversaire, organise au printemps des "Concerts-Promenades" dans les parcs et châteaux des 7 départements d'Ile de France ainsi qu'à Paris. De la mi-mai à mi-Juillet, 40 concerts seront présentés d'une façon continue et originale dans différents lieux historiques de la région. Prendre contact avec Pierre Collet, 15 Avenue Montaigne. 75008 PARIS - Tél. : 723.79.16.

• **PRIX MARCEL SAMUEL-ROUSSEAU**

Décerné à une œuvre lyrique.

L'Académie des Beaux-Arts met au concours le prix Marcel SAMUEL-ROUSSEAU, d'un montant de 25 000 F, qui sera attribué en octobre 1986.

Ce concours est ouvert à tous les compositeurs français de moins de 50 ans au 1er janvier 1986.

Date limite des inscriptions : 30 Avril 1986.

Pour obtenir le règlement et le bulletin d'inscription au concours écrire au Secrétariat de l'Académie des Beaux-Arts 23, quai de Conti 75006 PARIS.

• **MONTPELLIER**

A l'occasion des fêtes du millénaire, les chœurs et ensembles instrumentaux des collèges et lycées de la ville donneront leur concert le 28 Mai au théâtre de Grammont.

• **La Pensée Musicale MARTENOT** organise le week-end du 27 et 28 avril un stage sur le thème : **"L'enfant, son corps et la musique"** — le corps, lieu de connaissance. Participation de Madame Hatt-Arnold de l'Institut Dalcroze à Genève et de Madame Anne-Marie Grosser de l'Association Orff en région parisienne, entre autre. Table ronde réunissant éducateurs, médecins, thérapeutes du corps, parents... Le public sera invité à participer aux exercices présentés.

Pour tous renseignements, écrire à La Pensée Musicale Martenot, 14 rue Saint-Guillaume, 92400 Courbevoie.

• **Les cahiers de la musique et de la Danse n° 2**

Ce bulletin trimestriel, édité par l'A.R.C.A.M. (Agence Régionale pour la Coordination des Activités Musicales) rassemble toutes les informations susceptibles d'intéresser ceux qui, à un titre ou à un autre, sont concernés par la vie musicale en Provence-Alpes-Côte-d'Azur. Un calendrier de toutes les manifestations de musique et de danse organisées de Janvier à Avril ainsi que stages et ateliers dans la région.

Abonnement 100 F. Service de documentation : 2, Place B. Niollon - 13100 Aix en Provence.

• **4e Session Massat - Musique - Montagne**

Du 14 au 30 Juillet 1985. Musiques sacrées à St Marc de Venise.

Dir. : **V. Berthier de Lioncourt**
Oeuvres chorales de Monteverdi

Du 18 au 30 Juillet 1985. Ensemble de cuivres du XVIe au XXe siècle.
Dir. : R. Lemêtre

Renseignements : A. Keller
G.S. "Le pré aux agneaux"
91800 Epinay-sous-Sénart

Toutes les chorales disponibles le **dimanche 12 Mai** sont instamment invitées à participer à la journée parisienne d'

HOMMAGE DE LA JEUNESSE A BACH ET HAENDEL

qui marquera le 300e anniversaire de leur naissance.

Cette journée, organisée par le Comité National pour les Commémorations Musicales, sera marquée :

— **l'après-midi,** par un concert non-stop de chorales (programme à leur convenance d'œuvres de Bach-Haendel) dans l'église St Eustache.

— **en soirée,** au Parvis de Notre-Dame (ou en cas de nécessité dans l'église St Eustache), par une réunion générale des chorales qui après répétition sur place chanteront toutes ensemble **2 chorals de Bach** et l'**Alleluia** du Messie, avec un orchestre de jeunes des Conservatoires périphériques, et écouteront un concert Bach-Haendel donné par ce même orchestre. Fin de la réunion à 22 h au plus tard.

En outre, à Paris ou hors Paris, on souhaite que par entente avec les clergés concernés, catholiques ou protestants, toutes les chorales qui le pourront chantent du Bach ou du Haendel aux offices de ce même dimanche pour s'associer à ce qui, plus encore qu'un concert, doit être un hommage fervent à deux des plus grands maîtres qu'ait connu la musique.

Pour tous renseignements et inscriptions, s'adresser au **Comité National pour les Commémorations Musicales,** 16, rue Cortambert, 75016, Tél. 503.12.62, ou, pour les chorales affiliées à A Cœur Joie, à la **Fédération A.C.J. d'Ile de France,** 70, Bd Beaumarchais, 75011 (M. René Hugron), Tél. 338.57.20.

Nouveautés dans l'Edition Musicale

CATALOGUE GENERAL DE L'EDITION MUSICALE EN FRANCE

Bernard Pierreuse. **Editions Musicales Transatlantiques. Paris.**

Cet ouvrage, publié en co-production par les Editions Jobert, les Editions Musicales Transatlantiques, la SACEM et la SDRM est un monument et un événement. Comment ne pas se réjouir de trouver enfin réunis dans un seul ouvrage des renseignements qu'il fallait auparavant glaner au hasard des recherches et des découvertes ?

Bien sûr, cet ouvrage comporte des limites. L'une indiquée dans le titre : il s'agit de l'édition musicale en France. Une autre dans le sous-titre : il s'agit de la "musique sérieuse". J'avoue avoir été un peu inquiet de l'emploi de ce vocable. Où s'arrête la musique sérieuse et où commence... quoi, au fait ? J'ai été rassuré en découvrant au fil des pages André Messager, bien sûr, mais aussi Hahn et même Christiné. Dédé et Phiphi dans la "musique sérieuse" : avouons que le choc des mots est bien réjouissant ! Ceci dit, je suis pleinement d'accord avec cet éclectisme. Et puis, comme dirait Maurice Yvain, répertorié lui aussi page 332 : "Si vous n'aimez pas ça, n'en dégoûtez pas les autres...". Bref, ce catalogue couvre un répertoire très étendu... et révèle en même temps de surprenantes lacunes. Dans les œuvres françaises non disponibles en France : il n'y a donc plus d'édition française des mélodies de Reynaldo Hahn par exemple ?

Un très bon outil de travail, donc, qui devrait se trouver dans toutes les bibliothèques de Conservatoire ou d'Ecole de Musique. Un aide mémoire précieux qui permet de découvrir des trésors insoupçonnés en même temps qu'au fil des pages chantent plein de musiques oubliées...

Une remarque méthodologique : le classement par instruments ou formations d'instruments s'avère particulièrement adapté lorsqu'on recherche une œuvre pour une formation donnée et n'est pas du tout gênant pour d'autres recherches. Bravo, donc, pour cette formule. D'autant plus qu'une table par ordre alphabétique d'auteurs permet de reconstituer l'ensemble des publications des auteurs vagabonds : il est ainsi bien difficile de ne pas débusquer l'œuvre cherchée... si du moins elle est éditée actuellement !

Une dernière remarque : l'auteur précise qu'étant donné l'abondance des publications chorales, ne sont reprises dans ce catalogue "que les œuvres classiques et les œuvres modernes des auteurs les plus connus, à l'exclusion du folklore et des œuvres légères." On comprend très bien la nécessité de limiter l'ouvrage. Mais il serait souhaitable qu'un travail analogue soit entrepris pour les œuvres chorales : bien sûr, les éditions A Cœur Joie et l'Association de Philippe Caillard font un remarquable travail, mais il existe chez les éditeurs français des fonds anciens souvent mal ou pas exploités faute d'en connaître l'existence. Je pense notamment **au fond Heugel,** récemment inventorié, et qui recelle des trésors. Qui osera entreprendre un tel travail ?

ORGUE

Symphonies entremêlées d'Airs chantants, Ariettes, Récitatifs mesurez Duo, Trio, Quatuor & Chœurs ordonnés en Concerts. Jean-Philippe RAMEAU. Version pour orgue de Jean-Paul LECOT. **Ed. SLATKINE. Genève.**

Une entreprise à première vue étonnante que l'auteur justifie par des arguments, il faut bien le dire, convaincants. Il s'appuie en effet sur des textes de Rameau lui-même, sur le fait que Rameau compositeur n'ait semble-t-il rien écrit pour l'orgue alors qu'il fut un organiste apprécié, fils d'organiste... Sur le fait aussi que la transcription était une pratique courante de l'époque et que nous avons de nombreux témoignages de transcriptions d'opéras pour clavier et en particulier pour orgue. Il n'est pas possible de citer toute cette passionnante préface, mais il est donc clair qu'il s'agit d'une entreprise murement réfléchie et abondamment documentée. Je pense que bien des organistes amoureux de musique baroque se hâteront d'essayer sur leur instrument ces pièces transcrites pour l'orgue par un organiste. Certains pourront trouver que certaines pièces sont réduites à des épures. Qu'ils pensent simplement, comme le dit l'auteur, que "L'orgue est **un autre instrument**" que le clavecin. Il serait très instructif, à ce sujet, de comparer le Choral du Veilleur "Wachet auf,..." tel qu'il figure en Nº 4 de la cantate 140 et tel que Bach l'a transcrit lui-même pour orgue.

VIOLE DE GAMBE

LES AIRS POUR VIOLE DE GAMBE extraits des "Cantates et des Passions" de J.S. BACH. Collection Musique pour Viole de Gambe recueillie par Jean-Philippe CHARBONNIER. **Editions Auguste ZURFLUH. Paris.**

Un outil de travail pour les gambistes qui trouveront en un seul recueil une anthologie des passages les plus intéressants écrits par Bach pour cet instrument.

Daniel BLACKSTONE

GUITARE

PANORAMA DE LA GUITARE. 75 pièces pour les débutants 1re et 2e année par R. ANDIA et C. FAYANCE. **Editions TRANSATLANTIQUES.**

Ce recueil, paru depuis deux ans, n'est pas, loin s'en faut, le premier du genre, mais l'originalité réside ici dans la séparation en trois parties : musique ancienne, musique classique et musique traditionnelle. La dernière section, assez inhabituelle, comporte des arrangements de thèmes traditionnels espagnols, japonais, brésiliens, américains, etc... Une façon de montrer aux jeunes élèves que la musique n'a pas de frontières.

PREMIERES, DEUXIEMES ET TROISIEMES LEÇONS DE GUITARE de J.S. SAGRERAS (3 volumes). **Editions TRANSATLANTIQUES.**

Cette méthode n'est pas nouvelle : elle a été écrite en 1933 par un guitariste et pédagogue argentin; elle est le fruit, selon son auteur, de 40 années d'enseignement. La présente réédition comporte des textes en français.

On pourra reprocher à cette méthode sa pédagogie un peu obsolète; il est certain que l'enseignement a beaucoup évolué depuis 1933. Les débutants trouveront trop d'arpèges et d'accords et pas assez d'études mélodiques. La progression des difficultés techniques n'est pas toujours logique. Mais il reste tout de même la qualité musicale et guitaristique de ces petites études, toutes écrites par l'excellent compositeur qu'était en définitive Sagreras. Elles pourront être étudiées avec profit en alternance avec d'autres méthodes ou recueils.

RECREACORDES : DIX PIECES POUR GUITARE de J.P. BILLET. **Editions LEMOINE.**

C'est dans un but essentiellement pédagogique que le guitariste et compositeur J.P. BILLET a écrit ces jolies petites études. De style et de difficulté très variés, elles conviendront aux élèves de niveau Débutant ou Elémentaire. Les professeurs apprécieront le fait que la difficulté rythmique de la plupart de ces pièces — en particulier Ragtime et Histoire sans paroles — est supérieure à la difficulté technique, l'inverse étant trop souvent le cas malheureusement dans le répertoire traditionnel.

IMPROVISATION POUR GUITARE SEULE de Jean-Michel DEFAYE. **Editions LEDUC.**

Cette pièce était imposée au dernier concours de sortie du CNSM et tout naturellement dédiée à **Alexandre Lagoya;** elle s'adresse donc à des guitaristes confirmés.

On peut souvent redouter, dans ce genre d'œuvres de commande, une certaine sécheresse de style et une mauvaise adaptation des difficultés techniques (les compositeurs sollicités n'étant généralement pas guitaristes). **Jean Michel DEFAYE** a su éviter ces écueils : l'instrument est bien exploité, notamment pour l'utilisation de positions glissées et de cordes à vide. Le style, assez dépouillé, sans complications inutiles, laisse une assez grande part de liberté à l'interprète.

TRIADA (comme un Tryptique brésilien) pour Guitare et TROIS ESQUISSES pour flûte et guitare. Benoît SCHLOSBERG. **Editions LEDUC.**

Benoît Schlosberg fait partie de cette génération de guitaristes compositeurs, comme Francis Kleynjans ou Roland Dyens, qui connaissent parfaitement les ressources de leur instrument et qui cherchent, à travers une musique vivante, à retrouver les racines sud-américaines de la guitare.

Les trois pièces de **TRIADA** sont écrites dans un style brésilien traditionnel. Ici, les audaces de composition sont superflues; seule importe l'efficacité des enchaînements harmoniques parfaitement maîtrisées, sur des rythmes de choro.

Dans les trois esquisses, le style est toujours brésilien, mais beaucoup plus moderne et teinté de jazz et de musique impressionniste (la 3e pièce est dédiée à Egberto Gismonti et la 2e est un hommage à Debussy.

Toutes ces influences donnent en fin de compte une musique très inspirée et très personnelle qui requiert une certaine virtuosité de la part des interprètes.

Signalons que l'auteur a lui-même enregistré les trois esquisses sur disque **ELYON EL 35 025.**

Jean-Pierre CHAUVINEAU

Gérard DELRIEU nous adresse un éventail de nouveautés publiées par l'Edition DELRIEU, 14 rue Trachel à Nice **(tél. 16 (93) 82.23.69)** une poignée de partitions sympathiques parmi lesquelles j'ai illico annexé le second recueil des **Pastels** d'Henri Carol où j'ai retrouvé la même efficacité pédagogique sous le masque aimable du croquis pour piano, poétique parce que sans prétention avec sept pièces aux tempi alternant vif et lent, les humoresques et les rêveries, ses élans capricieux ou le staccato évocateur des images sautillantes du cinéma muet.

La **Sonata breve "Bucéphale"** de Paul Tortelier, dédiée au Prince de Galles, est un ensemble de 3 pièces descriptives : Andante agitato (**L'indompté**) II. Andante tranquillo (**Au grand soleil**) III. Allegro giocoso (**L'assaut**). "En avant toujours, repos ailleurs !" : Aucun répit pour l'interprète dans ce triptyque altier dont même le lent médian frôle les frontières stellaires à l'instar de la crinière folle du Coursier de Mazeppa. Une page maîtresse dans la littérature contemporaine de la noble basse.

Je ne néglige pas pour autant l'aimable et facile **Sonariette** de Schroeder-Meyer pour flûte et piano, le **Tambourin** pour hautbois et piano, le **Tambourin** pour hautbois et piano de **Clément Zaffini,** moins attiré (mais quelle importance a-ce ?) par la simplification **Valmalete** du **Prélude en Si mineur** de **César Franck** dans la **Collection Exam'.**

Jean MAILLARD

nOtre discOthèque

COMPACT-DISC, c'est parti !
Lui aussi il tourne.

Les prévisions officielles 1984 accordaient 10 ans de survie au microsillon. Celles de 1985 ne lui en laissent plus que 5, ce qui en 86 devrait donner un sursis provisoire de quelques trente mois. Logique. Il faut dire que les ventes de disques à lecture par rayon laser, procédé mis au point par Philips et Sony, ont dépassé fin 84 début 85 les prévisions les plus optimistes.

Fini les péchés de jeunesse. Grâce aux améliorations indispensables apportées depuis deux ans aux lecteurs, le petit dernier de la Haute-Fidélité restitue la musique mieux qu'un 33 tours posé sur une platine standard. Seules les Tables de lecture de prestige rivalisent. Tables de lecture plus cellule de prix, plus bras de lecture en rapport... passez la monnaie !

Il existe aujourd'hui d'excellents lecteurs CD bas de gamme et nous espérons en présenter quelques-uns bientôt.

En conséquence l'Education Musicale a décidé d'inclure le Compact-Disc à sa "Discothèque" mensuelle.

Le CD ne s'use pas. Il ne craint à peu près rien. Il suffit de le sortir de sa boîte en le prenant par les bords, appuyer sur les tiges de plastique qui le maintiennent facilite l'opération, puis de le poser sur le lecteur qui l'avale aussitôt. Aucun risque de rayures, pas d'électricité statique, pas de poussières. Le rayon laser "balaie" l'intégralité du disque en quelques secondes seulement et l'on peut isoler tel ou tel passage musical avec une précision mathématique. Incroyable ! Et quel gain par rapport aux 33 tours et Cassettes !

Les investissements consentis par les éditeurs ne permettent pas d'envisager a priori une baisse réelle des prix. Souhaitons néanmoins que ceux-ci s'alignent sur un tarif unique, le plus bas possible.

Un lecteur à tiroir (chargement horizontal du disque), solution adoptée maintenant par la majorité des constructeurs, s'avère d'un emploi beaucoup plus pratique et sûr qu'un lecteur à chargement vertical.

Le CD offre d'incontestables avantages, mais attention à la dynamique, cela surprend au début, gare aux oreilles et aux enceintes.

Les premières livraisons

CD **MOZART Sérénade KV 361. Collegium Aureum. HARMONIA MUNDI... 19 9919 2.**
... une exécution intelligemment conduite, musicale.

CD **L'EVENTAIL DE JEANNE (Ravel, Ferroud, Ibert, Roland-Manuel, Delannoy, Roussel, Milhaud, Poulenc, Auric, F. Schmitt).**
LES MARIES DE LA TOUR EIFFEL (Auric, Milhaud, Poulenc, Tailleferre, Honegger). Chandos (distribution Schott)... **CHAN 8356.**
... une superbe grande première ! si longtemps désirée.

CD **RACHMANINOV Concertos nº 3 & 4 pour Piano & Orchestre. Zoltan Kocsis, San Francisco Symphony, Edo de Waart. PHILIPS... 411 475-2.**
... interprétation remarquable, des meilleures, enregistrement splendide.

CD **SCARLATTI "Stabat Mater", CAVALI "Salve Regina", GESUALDO "Ave dulcissima Regina", J. CLEMENT "O Maria Venerans Rosa". Monteverdi choir, English Baroque Soloists, J. E. Gardiner. ERATO... ECD 8887.**
... d'une grande pureté, interprétation à la fois hédoniste et ardente. Magnifique.

CD **HAENDEL Concerti a due cori. The Academy of Ancient Music, C. Hogwood. DECCA L'Oiseau-Lyre... 411 721-2.**
... interprétation limpide, rigoureuse et pleine d'allant.

CD **SIBELIUS, SCHUMANN Concertos pour Violon & Orchestre. Gidon Kremer, Philharmonia Orchestra, Riccardo Muti. EMI... CDC 7 47110 2.**
... un enregistrement bien venu, et de bon aloi.

CD **STRAVINSKY "The rake's progress".** Direction : **Riccardo Chailly. DECCA... 411 644-2** (coffret de deux CD et texte en français).
... l'événement.

CD **J.S. BACH Concertos pour violon en la min. et mi maj. BWV 1041 & 1042, et pour deux violons en ré min. BWV 1043. "La petite Bande", Sigiswald Kuijken (violon 1), Lucy van Dael (violon 2). HARMONIA MUNDI... 19 9743 2.**
... de ces versions baroques très au-dessus de toute considération d'ordre stylistique. Peut-être pas LA version de référence, sur instruments anciens, encore à venir, mais une d'entre les meilleures.

Ces enregistrements feront l'objet de commentaires plus développés dans le prochain nº de l'E.M.

Les 33 tours

- **Richard STRAUSS** (1864-1949)
  "Le Chevalier à la rose"
  Deutsche Grammophon... numérique... **413 718-1**

1911. L'œuvre surprend, déçoit. Plutôt que ce néo-classicisme aménagé, l'avant-gardisme allemand, en quête de nouvelles techniques esthétiques musicales attendait de Richard Strauss une partition plus moderniste. Surprise aussi cette apparente légèreté de ton; l'univers de la valse, cette Vienne de légende, aimable, théâtre des plus douces intrigues, après les assauts passionnés, paroxystiques de Salomé ou d'Elektra.

"Le Chevalier à la rose"; un tissus d'ambigüités, l'art du non dit. Le quiproquo enveloppe le spectacle. Par delà les péripéties, les sentiments feints, les vrais, le personnage de la Maréchale balise l'intrigue comme Hans Sachs dirige les Maîtres-Chanteurs, mais ici plus qu'un personnage, un caractère, la farce illustre la cruauté d'un temps physique, qui use. Le rideau tombe sur un mouchoir jeté. Demeure un sentiment équivoque inhérent aux grandes comédies. Nostalgie et désir mêlés. Un grand chef-d'œuvre. L'enregistrement est magnifique quoiqu'on ait pu écrire à l'occasion de sa publication récente.

Karajan consacre une bonne partie de sa vie à confier au disque ses interprétations. Il couvre la quasi totalité du répertoire de Bach à nos jours avec quelques échecs notoires. Mais oublions les fourvoiements regrettables à l'occasion de ce "Chevalier" superbe, somptueux, jubilatoire. Savant dosage entre la dynamique générale, les différents tempi, les timbres, et les rapports d'intensité. Le premier "Chevalier" de Karajan date de 1956. Depuis l'homme a évolué mais certainement pas démérité. Le spectacle, moins anecdotique, moins immédiat, est devenu plus exclusivement musical, plus intérieur. **L'Orchestre Philharmonique de Vienne,** un orchestre d'exception, fastueux, pouvant tout, occupe le premier rôle, et quelle rutilance ! Il est à la fois exubérant, confidentiel, enthousiaste, générateur d'émotions profondes (cf. en particulier la célèbre remise de la rose, et toute la scène finale).

Quant au plateau, on ne saurait oublier la "Maréchale" de Schwarzkopf, comme on n'oublie pas l'Isolde de Nilsson, les "Brünnhilde" de Mödl, de Varnay, de Nilsson (encore), ou les "Siegfried/Tristan" de Windgassen. Relever de tels défis aujourd'hui tient de la gageure et la performance n'en est que plus méritoire. Néanmoins le plateau de ce "Chevalier à la rose", dominé largement par la stature d'un **Kurt Moll** (le Baron), mais aussi par la chaleureuse candeur de **Agnès Baltsa** qui donne un peu plus d'épaisseur au personnage d'Octavian, n'en demeure pas moins irréprochable.

Par ailleurs Karajan, grand maître d'œuvre en la circonstance, parvient à intégrer les exigeances dramatiques du plateau à la machine orchestre dans une cohérence plus symphonique que véritablement théâtrale, mais ici particulièrement heureuse.

La Maréchale : **A. Tomowa-Sintow,** le baron : **K. Moll,** Octavian : **A. Baltsa,** Faninal : **G. Hornik,** Sophie : **J. Perry...**

Chœurs de l'Opéra de Vienne, Orchestre Philharmonique de Vienne, dir. Herbert von Karajan.

Dommage que le Maître n'ait pas jugé utile cette fois encore d'enregistrer l'intégralité de la partition originale. Il y a moins de coupes sombres toutefois dans cette version du "Chevalier" qu'en d'autres également disponibles, le fait mérite d'être signalé. Ces coupures, habituelles, réduisent la durée totale de l'œuvre d'environ trois à quatre minutes... Pourquoi ?

Enregistrement disponible en CD. Compte tenu de sa qualité, le CD me parait tout indiqué.

- **Olivier MESSIAEN** (né en 1908)
  Cinq Rechants, "O sacrum convivium"
  Iannis XENAKIS (né en 1922)
  "Nuits"
  ARION... MFA... ARN 38775

Dans la série "Musique Française d'Aujourd'hui", avec la participation du Ministère de la Culture et la Fondation SACEM, la collection d'Ariane Ségal s'enrichit de sept pièces "a cappella" par le **Groupe Vocal de France,** 12 solistes de premier plan, direction **Michel Tranchant.**

A l'imaginaire de Messiaen s'opposent "Nuits" de Xenakis; musique âpre, éclatée, durcie et désespérante. Messiaen-Xenakis, le premier fut professeur de l'autre, le second parait glacial. Ces "Nuits" en 1968 avaient soulevé l'enthousiasme des jeunes passionnés de musique contemporaine, quelques vingt ans plus tard elles n'ont guère perdu leur impact émotionnel. Le Messiaen des années 37 (Rechants)/48 (Motet) ouvre sur un espace sonore intime et fascinant, hors temps, extatiques, méditatif et mystique, d'une mystique sensuelle, sentimentale, que celle-ci ait été ou non conditionnée par la foi.

Lors de la présentation de son "St François d'Assise" il avait déclaré que ses chanteurs ne faisaient que chanter; les douze solistes du Groupe Vocal de France chantent également, à l'infini, cette polyphonie fantasmatique des cinq Rechants (forme inspirée de la chanson à couplets) dédiés à l'amour, et du splendide Motet "O Sacrum Convivium".

Un disque témoin de notre vie musicale actuelle, aux aspects si contradictoires.

- **Paul DUKAS** (1865-1935)
  La Péri, Symphonie en ut
  ERATO... numérique... **NUM 75 175**

Une programmation plus fréquente de ces œuvres dans les salles de concert, une grande chorégraphie de "La Péri" précédée de son éclatante fanfare nous ravirait; mais notre société musicale actuelle cherche ailleurs sa nourriture quotidienne. L'actualité discographique supplée heureusement à ces manques. Henri Louis de La Grange devrait publier un ouvrage sur la musique française...

Suivant la révélation d'"Ariane & Barbe-Bleue" du même Dukas (Erato 84), **Armin Jordan** récidive et c'est un autre succès. Il dispose cette fois comme partenaire de **l'Orchestre de la Suisse Romande.** Tout une tradition. Un orchestre nourri de cette musique savante, aux subtiles alchimies de timbre.

La Péri, d'un abord plus facile, avait été enregistrée autrefois par Martinon (le disque figure sans doute encore au catalogue); elle apparaît ici d'une sensualité plus sauvage, d'une féerie plus vraie. Jordan retient l'orchestre, structure son phrasé, les différents rapports de dynamique, avec un sens du théâtre particulièrement bien venu. Point d'exubérance, mais une lecture plus intérieure que démonstrative, plus intimement vécue.

La Symphonie en ut, elle, pièce maîtresse de l'enregistrement atteint sous la baguette de Jordan à une dimention musicale sans rapport avec l'académisme dont on prétend l'affubler. Une découverte ici.

Hervé MUSSON

• **Franz SCHUBERT** (1797-1828) : **Symphonie n° 10** en Ré majeur, D. 936 A/780 A. **Orchestre Philharmonique de Liège** sous la direction de **Pierre BARTHOMOMEE.** Disque **RICERCA RIC 023.**

Voici un disque d'une formidable nécessité. N'étant pas très spécialiste, je le confesse, de ses symphonies, il me semblait qu'à l'image de sa beethovénienne idole, Schubert s'était arrêté à neuf. Je voyais alors arriver cette dixième symphonie avec un scepticisme narquois... Encore une de ces œuvres sans grand intérêt, à la paternité peut-être discutable, que l'on exhume afin de donner au collectionneur impénitent l'occasion de verser une obole supplémentaire à l'industrie discographique, pensais-je. Eh bien non, et combien je me réjouis de m'être trompé... Certes voici une œuvre qui n'est pas sans histoire, et Harry Halbreich la retrace avec sa minutie et sa clarté coutumières dans la notice. Elle ne nous arrive pas toute ficelée prête à l'emploi : il y a fallu toute la compétence, l'érudition et l'humilité du musicologue anglais Brian Newbould ainsi que celle du présent interprète, le compositeur et chef d'Orchestre belge : Pierre Bartholomée pour la constituer à partir (je résume grossièrement) d'esquisses très avancées datant d'Octobre-Novembre 1928 (les dernières semaines de la vie de Schubert) contenues dans un manuscrit reposant depuis le début de ce siècle à la Stadtbibliothek de Vienne.

Il m'apparaît difficile de discerner "de auditu" quelle est la part de la reconstitution à partir des esquisses. Ce que je puis dire c'est que nous avons affaire, hic et nunc, à une symphonie solidement structurée, d'une forte originalité nous plaçant à la lisière d'un monde harmonique, contrapuntique et rythmique d'à venir que Schubert commençait à peine à pressentir.

La réalisation musicale et technique de ce disque est superbe. Je ne connaissais pas Pierre Bartholomée. Je le regrette car sa direction est d'une musicalité exemplaire. Les phrases sont ciselées, les sonorités dosées, les tempi insufflés avec amour et ferveur conférant à cette œuvre à la limite de l'au-delà, une présence, une réalité quasi surnaturelle...

• **Claude DEBUSSY** (1862-1918) : La chute de la maison Usher. **André CAPLET :** Le masque de la mort rouge. **Florent SCHMITT :** Le palais hanté (Trois œuvres inspirées par Edgar Poe). Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, dir. Georges PRETRE. Disque **EMI**, la Voix de son Maître n° 173 160 1.

Voici un disque très intéressant à plus d'un titre. D'abord son parti pris : réunir trois œuvres de compositeurs français (non des moindres, mais pas les seuls, songeons à l'admirable Hop-Frog de Raymond Loucheur) dans les limites d'un trente centimètres, illustrateurs de l'œuvre d'Edgar Poe. Ce faisant, nous donner des œuvres qui sont des vraies premières au disque (L'œuvre de Caplet ne s'y trouvait que dans une version quatuor à cordes plus tardive). Plus encore par l'admirable travail de recherche, de reconstitution et d'orchestration du musicologue et compositeur chilien **Juan Allende Blin** donner vie et bonne santé à une œuvre de Debussy dont nous ne connaissions, hors le prélude totalement achevé, que des esquisses. Les esprits chagrins pourraient a priori objecter du fait de la reconstitution que c'est là un Debussy "bâtard"... Certes Juan Allende Blin n'est pas Debussy, mais Süssmayer n'est pas Mozart et le Requiem est pourtant un chef d'œuvre ! La réussite m'apparaît dans les seules deux scènes reconstituables, totale. Il faut absolument les entendre : on pourra toujours tester son oreille et sa culture en s'amusant à retrouver ce qui appartient à César... Mais ce disque me semble-t-il culmine avec **Le masque de la mort rouge** de Caplet, pour orchestre à cordes et harpe solo. Ouf ! Quelle révélation ! Cette œuvre qui date de 1908 est d'une folle originalité.

Elle restitue le climat hallucinant et fantastique de l'œuvre de Poe avec une vérité à vous glacer les os. Par pitié MM. les éditeurs de disques, continuer à nous révéler les œuvres de l'auteur du **Miroir de Jésus** ou de **La Tragédie de Salomé.** Certes Debussy et Ravel sont d'énormes génies mais à qui et à quoi sert-il d'enregistrer pour la cinquième fois **La Mer** ou **Le Boléro !** La musique française est riche d'œuvres géniales qui dorment dans des cartons. Les discophiles n'achèteront pas dix versions de **Ma Mère l'Oye** mais auront plaisir à connaître la véritable étendue et les différents aspects de leur patrimoine musical. Merci une fois de plus à Pathé Marconi qui continue à être un défenseur courageux des œuvres françaises délaissées.

Georges Prêtre et l'Orchestre Philharmonique de Monte Carlo entouré de solistes de premier plan contribuent hautement à faire de ce disque une réussite sans ombre. Un dernier mot pour la notice signée Harry Halbreich : un modèle du genre.

• **Charles IVES** (1874-1954) : Symphonie n° 3. Orchestral Set n° 2. Orchestre du Concertgebow d'Amsterdam, dir. : Michael TILSON-THOMAS. Disque **CBS** n° IM 37823.

Charles Ives a composé quatre symphonies; la troisième qui date des années 1902 à 1909 est basée sur des mélodies populaires du folklore américain et des cantiques d'église. L'Orchestral-Set n° 2 (Suite ? pour orchestre) comporte trois mouvements composés respectivement en 1909-1911-1915. Le dernier intègre un chœur à l'orchestre. Dans ces deux œuvres, et notamment dans la seconde, Charles Ives explore les possibilités extrêmes de la musique moderne qui le conduisent à rechercher dès la première décade du XXe siècle de nouvelles notations. Michael Tilson-Thomas nous donne ici la première interprétation de ces œuvres dans l'édition critique produite par la société Charles Ives fondée en 1974.

Voici donc une importante contribution à la connaissance de la musique américaine.

Jean-Jacques PREVOST

• **Jean CRAS, Journal de bord, Ames d'enfants** — 33/30 **CYBELIA** Coll. Musique française du XXe siècle CY 66 CY 664 (DS 351)

Un nouveau label — CYBELIA — qui a de suite attiré l'attention des connaisseurs avec un disque consacré à Vincent d'Indy, et dont j'ai rendu compte à nos lecteurs.

Voici aujourd'hui une nouveauté qui permet encore de respirer hors des miasmes et des dégénérescences; respirer à pleins poumons une musique venue du large, et que les masochistes de l'hexagone trouveront quelconque parce qu'elle sonne dans leur arbre généalogique, parce qu'elle sonne merveilleusement sans claquer des talons, qu'elle éblouit sans effets de queue de cheval à grelots, qu'elle rêve sans la robinetterie lyrique d'un *posthorn* de

service. Et cependant (la chose est-elle vraiment concevable ?), ce sont de ces géants de la Musique qui demeurent Outre-Rhin, auprès desquels nous ne sommes que des ânes bâtés, dotés de longues oreilles, mais non aptes à la divine musique, selon le sentiment de nos "masos" intellectuels, qui ont enregistrée la musique en question... Eh oui! l'Orchestre philharmonique de Rhénanie et Palatinat a eu le courage d'aborder cet ingrat répertoire dont nous devrions avoir honte et qui ne tient pas la route aux côtés de valeurs éprouvées comme Pfitzner, le bon Reger ou le Danois Nielsen... Pierre Stoll, qui dirige l'Orchestre est un Alsacien de haut vol tout pénétré de l'enseignement exceptionnel d'Ernest Bour. Merci à lui et à ses musiciens pour l'enregistrement du *Journal de bord* de Jean CRAS (1879-1932), "Breton favorisé" d'un double don par Neptune et Apollon, à l'instar d'Albert Roussel "entremêlant l'ancre et la lyre". Cette nouveauté, couronnée d'un Grand Prix par *l'Académie du Disque français*, est riche encore d'une œuvre qui retiendra l'attention des pédagogues : *Ames d'enfants,* suite symphonique en trois parties dont la version initiale est pour piano six mains. La présentation de Dom Angelico Surchamp et de Monique Cras est très informée, et pour cause! Bravo donc, CYBELIA : souhaitons que le Contre-Amiral Jean Cras, de son Empyrée, incite vos animateurs à faire le point vers votre compatriote que vous admiriez et qui vous admirait : Guy Ropartz l'oublié.

• **Berceuses, chants séfarades et chants araméens par Esther Lamandier** — 33/30 **ALIENOR** AL 12 digital stéréo.

Certes pas le premier à vanter la beauté du programme de cette nouveauté, je tiens cependant à souligner à nos lecteurs le miracle de la voix d'Esther Lamandier, aux multiples registres expressifs et aux techniques vocales prodigieuses. Il s'agit ici en quelque sorte, de la suite des Romances séfarades que j'ai naguère présentés dans ces colonnes. Esther équilibre son programme entre des chants de tradition archaïque araméenne *(Ithyo, Ileno, Ak egartho),* et des mélodies de tradition plus récente : *David y Absalon* (Séville, 1546), *Morenica sos, El Conde, El villano vil, La sirena, Noches buenas, David y Absalon, Gerineldo*; témoins du riche *Romancero* espagnol, ou l'exquise berceuse *Durme mi angelico,* née dans les Balkans au temps de Lord Byron. Extrême variété donc, d'un programme au cours duquel le charme de la voix d'Esther Lamandier masque une adéquation technique prodigieuse. Cette nouveauté est plus qu'une nouvelle réussite des disque ALIENOR : c'est un fleuron pour la discographie française.

• **D'INDY, MAGNARD & CHAUSSON, Pages pour piano** — 33/30 **FY** 116 stéréo distr. R.C.A.

En notre temps de mahlerite aiguë, que voilà un récital qui permet de se retrouver et de se dégager des arcanes méandreux et freudiens et l'ethnoromantisme germanique qui nous encombrent sérieusement la vésicule et les trompes d'Eustache. Même s'il y a beaucoup de notes dans la *Grande Sonate op. 63* composée en 1903 par Vincent d'INDY (1851-1931), cette œuvre demeure souverainement belle, et Marie-Catherine Girod en domine avec une élégante maëstria tous les pièges galamment accumulés pour les douces mains de fer de Blanche Selva. Les *Quelques danses op. 26* d'Ernest CHAUSSON (1855-1899) sont charmantes et les *Promenades op. 7* d'Albéric MAGNARD (1865-1914) d'une personnalité mêlant le bucolique au rêve, l'allant dynamique à l'élégiaque, constituent une suite qui élargit singulièrement le panorama du piano français, si riche et si varié, autour des personnalités fascinantes de Fauré, Debussy et Ravel. Bravo pour Marie-Catherine Girod et son Editeur FY pour cette réalisation.

• **J. CHABANCEAU DE LA BARRE, Airs de Cour** — 33/30 **FY** 117 distr. R.C. A. stéréo

Cette nouveauté comble en partie une lacune considérable dans la discographie, en présentant 13 airs de cour de l'apogée du genre, signés du plus illustre représentant de la famille Chabanceau, Joseph de La Barre (1633-1678), élève de Lambert et appartenant à la génération de Lully. "Son art feutré", selon l'expression de Philippe Beaussant dans sa belle notice de présentation, est tout à fait représentatif de ces qualités vocales qu'admirait chez les Français un maître de l'opéra italien tel que Luigi Rossi. Voilà bien une musique à découvrir, dont le charme discret attendrira le cas échéant vos solitudes. Henri Ledroit y est accompagné au luth ou au théorbe par Matthias Später.

• **HONEGGER, Les trois Quatuors à cordes** — 33/30 **ERATO** Collection Interfaces NUM. 75 101 (RC 180) numérique

Nous sommes comblés — n'était l'absence de Guy Ropartz qu'admirait Arthur Honegger. Après d'Indy, Magnard, Chausson et Jean Cras, voici en effet notre bon maître Arthur HONEGGER (1892-1955). Pour le trentenaire de sa disparition (au fait, Guy Ropartz est aussi disparu en 1955, le jour de la Sainte Cécile), la belle Collection **Interfaces** d'ERATO propose les trois Quatuors, lesquels occupent dans le catalogue du compositeur, les périodes de credo en son héritage *(Quatuor n° 1 de 1917),* de néo-classicisme *(Quatuor n° 2 de 1936)* et d'un âpre et congénital dynamisme *(Quatuor n° 3 en Mi de 1937).* Q'on ne cherche pas de malice devant mes semblants d'étiquettes, et même si je m'accorde avec l'excellent Harry Halbreich (auteur de la notice) pour dire que ces pages dégagent une force beethovénienne, sont les généreuses prémisses de la *Symphonie n° 2,* il s'agit là de pages vraiment marquées du sceau de "notre Roi Arthur"! Ah! diront certains, encore un Français qui annexe : eh oui... j'oublie toujours "le côté Suisse d'Arthur", comme aurait dit Poulenc. Le *Quatuor de Genève,* avec ses deux *fiddles* (cela vaut les *geigen* dont nous sommes gratifiés pour la traduction allemande), Régis Plantevin et Mireille Mercanton, l'altiste André Vauquet et le violoncelliste Maurice Senn donnent le meilleur de leur artistique homogénéïté à leur grand compatriote hâvrais.

Jean MAILLARD

BACCALAUREAT DE TECHNICIEN MUSIQUE SESSION 1985 ŒUVRES AU CHOIX, OPTION INSTRUMENT ET OPTION DANSE

ANNEXE I

Option instrument

Instrument - Titres	*Compositeur*	*Editeur*
Accordéon		
Par quatre chemins	J. Casterède	Transatlantiques
Choral varié	H. Sauguet	Choudens
Prélude 2	V. Klinikov	Sovietski/Komp.
Slava'S suite (n° 1/4/6)	A. Abbott	Salabert 17767
Apothegm n° 2	J. Nightingale	Portative public 03
2 styles à découvrir	A. Abbott	Billaudot 2186
Alto		
Hymne	J. Boisgallais	Transatlantiques
1 suite pour violoncelle seul adaptée pour l'alto	J. S. Bach	Leduc Billaudot Bärenreiter
Concerto en ut (final)	J. S. Bach	Salabert
Concerto en ré (1er mouv.)	Hoffmeister	Eschig
Op. 1 - concerto (1er mouv.)	K. Stamitz	I.M.C.
Suites pour violon seul transcrites pour alto Partita n° 3 (bourrée et gavotte)	J. S. Bach	Ricordi
Basson		
Solo de concert	G. Pierné	Leduc
Concerto en si b majeur F VIII n° 35 (2e et 3e mouv.)	Vivaldi	Billaudot
Concerto en si b majeur K 191	Mozart	Billaudot
Concerto en si b majeur 2e et 3e mouvements	J. S. Bach	Sikorski chez Leduc
Concerto en fa majeur 2e et 3e mouvements	K. Stamitz	Sikorski chez Leduc
Concerto en ré majeur 2e et 3e mouvements	Boismortier	I.M.C.
Clarinette		
Varations concertantes	C. M. von Weber	Billaudot
Sonate (2e et 3e mouvements)	Francis Poulenc	Chester
Concertino	C. M. von Weber	Leduc
Solo de concours	A. Messager	Leduc
Fantasiestücke pour clarinette en la	R. Schumann	Chapell
Trois pièces pour clarinette	Alban Berg	Universal Edition
Clavecin		
5e suite française (Allemande - Gigue)	J. S. Bach	Urtext
Sonate K 517	Scarlatti	Heugel ou Schirmers
18e ordre - Allemande La Verneuil - Le Turbulent	François Couperin	Heugel Leduc
Prélude et fugue en ut mineur (1er livre)	J. S. Bach	Henle Verlag (Boosey)
Les Triolets + Les Sauvages	J. Ph. Rameau	Le Pupitre Heugel
Prélude, courante, sarabande,	Louis Couperin	Heugel
gigue, extraits de la suite en ut mineur		Le Pupitre
Contrebasse		
Courante de la 4e suite	Bach	Leduc
Gigue de la 1re suite	Bach	Leduc
Récitatif de la 9e symphonie	Beethoven	Leduc
Solo d'Othello (traits d'orchestre)	Verdi	
(Transcription Delmas-Boussagol), Sonate en mi mineur	Marcello	Leduc
1er mouvement du 1er concerto en si mineur ou 2e et 3e mouvements du concerto en mi mineur	Bottesini	I.M.C. Leduc Schott
Cor		
Rondo de concert en mi bémol	Mozart	Breitkopf
Sonate (soit 1er et 2e mouvements ou 2e et 3e mouvements)	Hindemith	Schott
Introduction, andante et allegro	Rossini	Choudens
Premier mouvement	Michael Haydn	Heinrichshofen
Sonate en fa majeur 1er mouvement avec reprise ou 2e et 3e mouvements	Beethoven	Boosey Breitkopf I.M.C.
Concerto en ré majeur n° 2 1er et 2e mouvements ou 2e et 3e mouvements	Joseph Haydn	Boosey
Cornet		
Fanfare de Printemps	Elsa Barraine	Eschig
1er solo de concours	G. Hue	Evett et Schaeffer
Variation en ré b	H. Busser	Evett et Schaeffer
Impromptu	J. Mouquet	Evett et Schaeffer Leduc
Nocturne et rondo	J. Semler-Collery	Eschig
Trois mouvements	Marius Constant	Leduc
Flûte à bec soprano		
Les folies d'Espagne (thème et quatre variations au choix)	Marin Marais	Leduc Hänssler HE 11225
Une suite au choix Quatre mouvements au choix	Hotteterre	Ixyxet Amsterdam
Sonates méthodiques 2 mouvements d'une sonate	Telemann	Bärenreiter 2951
Sonate en trio 3e mouvement (dernier allegro)	J. S. Bach	Zurfluh
Sonate en la mineur 1er et 4e mouvements	Telemann	Hortus Musicus n° 7 Bärenreiter
Sonate 4 (Il Pastor Fido, op. 13)	Vivaldi	Bärenreiter HM n° 135

Instrument - Titres	*Compositeur*	*Editeur*
Flûte à bec alto		
Sonate en fa mineur mouvements 1 et 2	Telemann	Schott 11065
Op. 5 n° 3 2 mouvements au choix	Corelli	Musica nova n° 1664
Ricercare 1 au choix	Bassano	Pelikan 975
Ricercare n° 2	Virgiliano	Zenon
2 mouvements d'une même sonate au choix parmi : Fa M Sol m Sol M	J. S. Bach	Hofmeister 3002
Sonate en sol majeur 1er mouvement	J. B. Sammartini	Noetzel n° 3237
Flûte traversière		
Concerto en ré Adagio - Rondo	Boccherini	F.E.C. Leuckart
12 sonates méthodiques (2 mouvements au choix d'une même sonate)	Telemann	Bärenreiter 2244
2 mouvements d'une même sonate au choix	J. S. Bach	Bärenreiter
Fantaisies pour flûte seule Une au choix	Telemann	Bärenreiter
Concerto en ré majeur 1er mouvement	Haydn	N. Simrock Elite edition 3001
Romances op. 34 2 au choix	Schumann	I.M.C.
Guitare		
Fandanguillo	J. Turina	Schott
Etude n° 7	H. Villa-Lobos	Max Eschig
Grande ouverture op. 61	Mauro Giuliani	Suvini Zerboni
Prélude et fugue de la 2e suite pour luth	J. S. Bach	
Fugue n° 1	Leo Brouwer	Max Eschig
Prélude n° V	H. Villa-Lobos	Max Eschig
Harpe		
10e étude	Bach - Grandjany	Carl Fisher
1re arabesque	Debussy	Durand
Suite op. 83	B. Britten	Faber Music
Variations sur un air suisse	Beethoven	Schott
Sonate en sol majeur	C. Ph. E. Bach	Durand
Variations sur un thème de Mozart	Glinka	
Fantaisie	Saint-Saëns	Durand
Hautbois		
Temporal variations n° 1, 2, 4, 5, 8, 9	B. Britten	Faber Music
Variations	N. Rimsky-Korsakov	Boosey
Concerto en mi bémol mesures 10 à 48 incluses et mesures 115 à la fin	V. Bellini	Ricordi
Romances (1 et 3)	R. Schumann	
Sonate en sol mineur (1er et 3e mouvements)	C. Ph. E. Bach	
Concerto en ré mineur (2e et 3e mouvements)	B. Marcello	Musica rara
Ondes Martenot		
Fantaisie lyrique	Claude Arrieu	Calque
Lalita	Jacques Charpentier	Leduc
Ainsi qu'aux plus beaux jours	Francine Aubin-Tremblot	Choudens
Point de rencontres	Charles Chaynes	Leduc ou Choudens
Cyclades - Paros	Antoine Tisne	Billaudot
Orgue		
Toccata en fa majeur	Buxtehude	Hensen
Fugue n° 5 (Gloria)	N. de Grigny	Schola Cantorum
Choral « Herr Jesu Christ Dich zu uns wend »	J. S. Bach	BWV 655

Instrument - Titres	*Compositeur*	*Editeur*
Fugue en la bémol mineur	J Brahms	
Pièces de fantaisie : Etoile du soir	L. Vierne	Lemoine
Canon en si mineur	R. Schumann	Bornemann
Percussion		
Hommage au Capitaine Fracasse	Alain Bernaud	Rideau Rouge
Suite ancienne	Maurice Jarre	Leduc
Improvisations	Marcel Mihalovici	Heugel
Recuerdos de los Baleares	Henri Tomasi	Leduc
Piano		
Pièces espagnoles pour piano n° 2 (Cubana)	Manuel de Falla	Durand
3e sonate (1er mouvement)	Beethoven	Peters
Aragon (extrait de la suite espagnole)	Albeniz	Union musicale espagnole Madrid
« Un reflet dans le vent » (extrait des préludes)	Messiaen	Durand
Prélude et Fugue opus 46	Roussel	Durand
Sonate en mi bémol (1er mouvement) 1789	Joseph Haydn	
Saxhorn		
Tubaroque	R. Boutry	Leduc
Prélude et allegro	Bozza	Leduc
Barcarolle et chanson bachique	Semler-Collery	Leduc
Suite pour tuba	H. Martelli	Max Eschig 6728
Variations sur un thème de Purcell	J. Lemaire	Le Rideau Rouge
Thème varié	P. Petit	Leduc
Saxophone		
Concerto en mi bémol	Glazounow	Leduc
Improvisation	E. Barraine	Billaudot
Gavambodi n° 2	J. Charpentier	Leduc
Rhapsodie	Debussy	Durand
Sonate	Hindemith	Schott
Etudes (8, 5)	Koechlin	E.F.M.
Tuba basse		
Concert	Lebedjew	Arpège
Drei Skizzen	Leschko	Arpège
Divertimento	Dondeyne	Publications musicales Lino Florenzo Lille
Triade	Holstein	Choudens
Concerto	V. Williams	Oxford University Press (Eschig)
Trombone ténor		
Improvisation	Cl. Pascal	Durand
Hommage à Bach	Bozza	Leduc
Acclamation	Bleuse	Choudens
Concerto grosso n° 10 Transcription Katarzynski	Haendel	Arpège
Concerto 1er et 2e mouvements	Rimsky-Korsakoff	Boosey et Hawkes
Chant et danse	Jacques Bondon	Eschig
Trombone basse		
Sonate n° 7 op. 5 le 1er et le 4e mouvements	Corelli (adapt. Cl. Chevaillier)	IDM Arpège
Dialogue	H. Martelli	Max Eschig
Thème varié	Bozza	Leduc
Deux pièces brèves	Semler-Collery	Max Eschig
Fantaisie	P. Petit	Leduc
Etre ou ne pas être	H. Tomasi	Leduc
Trompette		
Inter Silentia	Thérèse Brenet	Editions Leduc

Instrument - Titres	*Compositeur*	*Editeur*
Sonate	Jean Hubeau	Durand 21, rue Vernet 75008 Paris
La légende	Enesco	Enoch
Sonatine	Casterède	Leduc
Sonate	Hindemith	Schott
Intrada	Honegger	
Violon		
Un allegro d'une sonate au choix	Mozart	
Un mouvement allegro d'une sonate en ut ou en sol	Haydn	
Final du 22e concerto	J. B. Viotti	Billaudot
Sonate en ré majeur Adagio et 1er allegro	Haendel	Peters

Instrument - Titres	*Compositeur*	*Editeur*
3e mouvement « Lullaby » de la suite pour violon et piano op. 6	B. Britten	Boosey Hawkes
Allemande de la partita n° 2 pour violon seul	J. S. Bach	Bärenreiter 5116
Violoncelle		
Sérénade n° 19 Extr. Pierrot Lunaire	Schoenberg	Universal Edition
Drei kleine Stücke op. 11	Webern	Universal Edition
Sonate posthume		Universal Edition
Intermezzo et Adagio (sans la chacone)	Dallapiccola	Universal Edition
Prélude et courante 2e suite	J. S. Bach	
Adagio et allegro	Schumann	Durand Peters
Pièces en concert	Couperin	Leduc (Bazelaire)



HENRI
SELMER
PARIS
Henri Selmer et Cie
MANUFACTURE D'INSTRUMENT DE MUSIQUE
Documentation sur demande : Henri Selmer et Cie
18, rue de la Fontaine-au-Roi, 75011 PARIS
Téléphone : 357.09.74
(Vente chez nos dépositaires)